This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

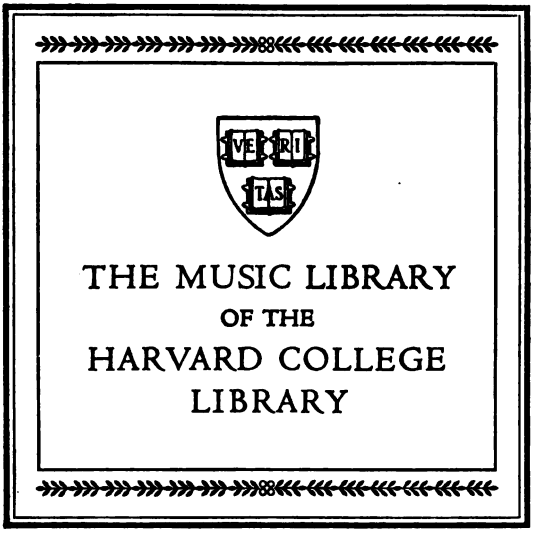
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Digitized by Google

Mus 335.2.3



Digitized by Google

Date Due

PRINTED IN U. S. A.

Digitized by Google

Digitized by Google

Partiturkenntniss,

ein

Leitfaden zum Selbstunterricht

für

angehende Tonsetzer

oder solche

welche Arrangiren, Partiturlesen lernen oder sich zu Dirigenten von Orchestern oder Militärmusiken bilden wollen.

Von

Dr. Ferdinand Simon Gaßner,

Großherzoglich Badischer Hofmusikdirektor.

Erster Band. — Text.

Karlsruhe, 1838.

Druck und Verlag von Christian Theodor Groos.

Digitized by Google

Mus 335.2.3
Harvard College Library
Apr. 8, 1918
By Exchange

HARVARD UNIVERSITY

MAR 9 1961

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

Herrn

Dr. Gottfried Weber,

General-Staats-Prokurator am Großherzoglich Hessischen Oberappellations und Cassationsgericht, Ritter des Großherzoglich Hessischen Ludwig Ordens erster Classe, Ehrenmitgliede der Königl. Schwedischen Akademie in Stokholm, des Holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst ꝛc.

Dem Gelehrten

Dem Künstler

Dem Freund

gewidmet
vom
Verfasser.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorrede.

Das Studium von Partituren ist unerläßliche Bedingung für den angehenden Tonsetzer; derselbe muß sich also die Fähigkeit erwerben, jede Gattung von Partituren lesen zu können! Dazu gehört eine Anleitung, welche man aber in den meisten Lehrbüchern der Composition entweder gar nicht, oder nur oberflächlich behandelt findet.

Diejenigen Kunstjünger also, denen es an Gelegenheit zu mündlicher Belehruug gebricht, nehmen ihre Zuflucht zu der musikalischen Literatur und finden — Nichts — weil das wenige über diesen so wichtigen Gegenstand Erschienene, in verschiedenen Werken vereinzelt — keine eigentliche Anleitung dazu geschrieben ist *).

Ein einziges derartiges Werk, in Erfurt bei Michael Funken 1738, also gerade vor 100 Jahren erschienen, handelt zum Theil, jedoch sehr unverständlich, diesen Gegenstand ab. Ich konnte aus demselben nicht einmal das die außer Gebrauch gekommenen Instrumente Betreffende benützen. Es führt den interessanten Titel: Musicus ἀυτοδιδακλος oder der sich selbst informirende Musicus, bestehend sowohl in Vocal- als üblicher Instrumental- Musique, welcher über 24 Sorten sowohl mit Saiten bezogener als blasender und schlagender Instrumente beschreibt, die ein Jeder nach Beschaffenheit seines Naturells, sonder große Mühe, in kurzer Zeit, nach denen Prinzipiis fundamentalibus erlernen kann. Allen Liebhabern dieser Edlen Kunst zum besten ans Licht gestellt, und mit vielen darzu dienlichen Figuren und Handgriffen erläutert von einem der in praxi erfahren.

Digitized by Google

Weil nun dieses Feld der musikalischen Literatur noch so wenig bepflanzt ist, Viele aber noch Belehrung über die Grundsätze der Behandlung der Instrumentation, über Umfang und Tonverhältniß der verschiedenen Tonwerkzeuge verlangen, so dürfte es wohl Pflicht eines Jeden seyn, darüber so viel Aufklärung zu geben, als er vermag. Dieses nun so zu thun, daß es auch dem nichtausübenden Kunstfreund, oder jenem Dilettanten verständlich ist, dessen Berufsgeschäfte keine Zeit zu gelehrten Forschungen gestatten, war mit ein Hauptzweck des Verfassers. Daß ein solches Werk Bedürfniß ist, daß dasselbe nicht nur die Zahl vorhandener Werke mehrt, wird wohl nicht in Abrede gestellt werden.

Diesem offenbaren und gefühlten Bedürfnisse nach Kräften abzuhelfen, habe ich mich in vorliegendem Buche bemüht, bei der Bearbeitung aber mehrmals gefunden, daß es ohne ein Vorbild zu haben, unendlich schwer sei, den Anforderungen derer, die Belehrung suchen, und jenen der Kritik zu entsprechen! —

Ich habe mich deßhalb hauptsächlich bestrebt den Erstern zu genügen, werde jedoch dankbar jede wohlwollende, gegründete Rüge der Letztern beherzigen! —

Ob die Anlage und Reihenfolge den Beifall der Kenner erhält, muß ich dahin gestellt seyn lassen, weil ich mir selbst die Bahn brechen mußte, also leicht einen Weg eingeschlagen haben kann, der nicht von Jedem gebilligt wird.

Daß aber Alles, was man wissen muß, um eine Partitur lesen zu lernen, hinlänglich und verständlich erörtert sei, glaube ich mit gutem Gewissen versichern zu können; demjenigen also entsprochen zu haben, was der Titel verkündet. —

Ob jedoch Alles, was Manche in einem solchen Werke suchen und finden zu dürfen glauben, abgehandelt ist, dieß vermag ich nicht zu beantworten; wohl aber hege ich die Ueberzeugung, Manches erörtert zu haben, was dem Studium von Kunstwerken, der Bildung des nach Vollendung strebenden Kunstjüngers förderlich ist. —

Digitized by Google

Ebenso wenig als es möglich ist, selbst aus dem besten Lehrbuche der Tonsetzkunst, ohne anderes Studium Alles zu erlernen, was ein Musiker zu wissen nöthig hat, um ein achtbarer Compositeur zu werden, eben so wenig wird man aus diesem oder überhaupt aus irgend einem Werke allein die richtige Behandlungsart aller musikalischen Instrumente oder Tonwerkzeuge erlernen können.

Es ist also Alles was mehr als den Tonumfang und die gewöhnliche Schreibart Betreffendes gesagt ist, nur als Vorbereitung, als Wegweiser zum weiteren Selbststudium zu betrachten, welches durch practische Uebung befördert werden muß. — Die Grenzen eines solchen Werkes sind schwer zu bestimmen. Wer nicht selbst denken will, wird alles erläutert verlangen; einem Andern würde Manches als sich von selbst verstehend überflüssig erscheinen; der Verfasser muß also den Muth haben, seiner Ueberzeugung zu folgen, ohne immer die Kritik im Auge zu behalten. Daß derselbe dabei auch irren kann, will ich gerne aus Ueberzeugung und nicht nur aus üblicher Vorrednerbescheidenheit zugeben.

Was bei einigen Instrumenten scheinbar leichthin erklärt ist, findet in einer oder der andern Abhandlung eine genauere Erörterung, weil es, meiner Ansicht nach, da leichter begriffen werden konnte. Die öftere Verweisung auf Partituren geschah deßhalb, weil, wenn man dieselben erst zu lesen versteht, darin mehr Belehrung zu finden ist, als mit trockenen Buchstaben und kurzen Notenbeispielen gegeben werden kann. Ueberhaupt haben viele Lehrbücher den Fehler, daß sie mit einer großen Ausführlichkeit Dinge erklären, welche dem Anfänger zu hoch sind (die er später auch ohne besondere Erklärung doch kennen lernen würde), wodurch er nur ängstlich gemacht sich die Sache schwerer vorstellt als sie ist.

Um dies zu vermeiden, habe ich nur dasjenige erklärt, was unumgänglich nothwendig erschien; jedoch immer ein weiteres Studium durch Andeutungen vorbereitet.

Es sind nämlich die verschiedenen Gattungen von Signal-

Digitized by Google

Flügel- Klappenflügelhörner, Trompeten und ähnliche Instrumente, welche in neuerer Zeit durch Vervollkommungsversuche auf vielfache Art vorhanden sind, nur leichthin erwähnt, weil man ihre Wirksamkeit aus Partituren leicht ersehen, die Schreibart ebenso leicht erkennen kann, wenn man mit jener der gewöhnlichen Hörner oder Trompeten hinlänglich vertraut ist; weil diese Instrumente im Grunde doch nichts anderes als Untergattungen der Hörner und Trompeten sind.

Die Abtheilung des an sich nicht umfangreichen Buches, in zwei Bände, wurde deßhalb gemacht, um den erklärenden Text von den dazu nöthigen Notenbeispielen zu trennen, weil dadurch das Vergleichen, abgesehen von der andernfalls vorliegenden Schwierigkeit des Zusammendrucks — erleichtert wird.

Vorstehende Bemerkungen schienen mir noch nöthig, um den Leser zu unterrichten, was ich zu bringen beabsichtigte. Es bleibt mir also jetzt nichts mehr zu sagen übrig als mit dem Wunsche, meine Arbeit möge sich einer freundlichen Theinahme zu erfreuen haben, noch jenen zu verbinden: „möge es mir gelungen seyn, Etwas zur Beförderung des Studiums der edlen Tonkunst beigetragen zu haben!

Der Verfasser.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß des ersten Bandes.

Einleitung.

Erstes Kapitel.
Ueber die im Orchester üblichen Saiteninstrumente im Allgemeinen.

Zweites Kapitel.
Nähere Erklärung des Bogenquartetts.

Drittes Kapitel.
Ueber die im Orchester üblichen Holzblasinstrumente.

Viertes Kapitel.
Nähere Erklärung der Holzblasinstrumente.

Fünftes Kapitel.
Ueber Blech-Blasinstrumente.

Sechstes Kapitel.
Ueber Militärmusik im Allgemeinen.

Siebentes Kapitel.
Ueber die bei Militärmusiken üblichen Holzblasinstrumente.

Achtes Kapitel.
Ueber die bei Militärmusiken üblichen Blechinstrumente.

Neuntes Kapitel.
Ueber Schlaginstrumente.

Zehntes Kapitel.
Ueber Kirchenmusik und die bei derselben anzuwendenden Instrumente.

Elftes Kapitel.
Ueber Concert-, Kammermusik und die dabei gebräuchlichen Instrumente.

Zwölftes Kapitel.
Ueber Gesellschaftsmusik und ihre Instrumente nebst Berührung der bekanntesten außer Gebrauch gekommenen Instrumente.

Dreizehntes Kapitel.
Ueber die Singstimmen.

Digitized by Google

Vierzehntes Kapitel.
Ueber das Arrangiren.

Fünfzehntes Kapitel.
Partitur-Regeln.

Sechszehntes Kapitel.
Ueber das Arrangiren (Fortsetzung).

Siebenzehntes Kapitel.
Ueber den Instrumentaleffekt.

Achtzehntes Kapitel.
Ueber Form und Anlage, Schreibart und ästhetische Einrichtung musikalischer Compositionen.

Neunzehntes Kapitel.
Ueber musikalische Literatur.

Zwanzigstes Kapitel.
Schlußbemerkungen und Anhang.

Digitized by Google

Einleitung.

In der Regel entsteht bei Musikern oder Dilettanten, nachdem sie es auf einen gewissen Grad in der Kunst gebracht haben, bei auch nur einigem inneren Beruf, der Wunsch, selbst Etwas zu schaffen.

Die Umgestaltung eines ihnen lieb gewordenen Tonstückes oder einzelner Ideen, welche in ihrem Innern Anklang gefunden haben, für das Instrument, welches sie spielen, mit einer Begleitung, über welche sie gerade verfügen, oder die sie ohne weitere Kenntnisse bearbeiten können, ist dann der erste Probierstein ihrer Schaffungs- oder Umgestaltungsgabe; wohlzufrieden sind sie, wenn sie nur mit dem Aufschreiben (weil hier nicht vom bloßen Abschreiben die Rede ist) fertig werden können. *)

Ist dieser erste Versuch geglückt, so träumen sie sich schon in die Reihe berühmter Componisten, sie zweifeln nicht mehr an ihrem höheren Beruf, sehen schon im Geiste den ewig grünen Lorber um ihre Stirne gewunden. — Schöne Zeit edler Jugendbegeisterung; scharfer Sporn zur unermüdlichen Thätigkeit! Werden auch nicht die süßen Ahnungen Aller erfüllt, so haben sich doch die Begeisterten aus dem Schlamme der Alltäglichkeit erhoben, ihnen wird ein hellerer Blick in das Heiligthum der Kunst! —

Das Arrangiren wäre also der erste Impuls zur künftigen Composition. Mag diese Ansicht auch von Einzelnen bestritten werden, erscheint sie doch für richtig, ja selbst für zweckmäßig. Denn so lange man nicht selbst Gediegenes zu schaffen fähig ist, wird das Arrangiren

*) Das richtige Aufschreiben musikalischer Gedanken ist eine nicht leichte Sache. Die musikalische Ortographie bietet auch ihre bedeutenden Schwierigkeiten dar. Die Fähigkeit, seine Ideen richtig in Noten zu setzen, muß, als nicht in den Plan dieses Werkes gehörend, vorausgesetzt werden. Einige Andeutungen darüber werden an ihrem Platze gegeben.

Digitized by Google

(versteht sich jenes von Meisterwerken) den ästhetischen Sinn läutern und zum Selbstschaffen wohlgeordneter Tongebilde vorbereiten.

Ein weiteres Streben zeigt sich dann im Ausdehnen der Arrangements oder im eigentlichen Selbstcomponiren.

Zu Beidem ist die genaue Kenntniß aller Instrumente und ihrer Eigenheiten in Schreibart, Umfang und Effekt nothwendig. Diese läßt sich in Orten, wo Capellen oder Militärmusiken sind, wohl (obgleich nicht ohne bedeutende Schwierigkeiten) erwerben; ein gründliches, geordnetes Wissen aber läßt ein solides Studium wünschen. Dieses zu erleichtern ist die Aufgabe nachstehender Abhandlungen, welche nur für angehende Tonsetzer, keineswegs aber als Belehrung für die Instrumentalisten geschrieben sind.

Bei Bearbeitung derselben wurde nur das Bedürfniß Jener im Auge behalten, welche, mit der Theorie der Ton- und Tonsetzkunst vertraut, diese nun praktisch ausüben, also componiren oder arrangiren wollen.

Die verschiedenen Instrumente spielen, ihren Character und ihre Eigenthümlichkeiten bis in's kleinste Detail kennen zu lernen, liegt außer dem Zwecke dieser Blätter. — Die Instrumentalisten oder jene Studirenden, welche in das innerste Wesen aller Instrumente eindringen wollen, werden auf Fröhlichs allgemeine Musikschule, so wie auf die vorhandenen Schulen für die verschiedenen Instrumente, von welchen unter der Rubrik „Literatur" die als die vorzüglichsten bekannten Werke angeführt sind, verwiesen.

Weil aber das vorliegende Werk auch für solche Musiker oder Dilettanten bestimmt ist, die zwar gut musikalisch, mit der höheren Theorie aber nicht vertraut oder erst im Studium derselben begriffen sind, so sind — besonders da es zum Selbstunterricht bestimmt ist — so viel wie möglich höhere Kunstausdrücke vermieden, oder, wo dieß nicht thunlich war, dieselben zugleich erklärt.

Bei den Abhandlungen über die Instrumente mußte wohl mit Recht vorausgesetzt werden, daß den Lesern ihre Form, Gestalt (wenn auch nicht bis auf die kleinsten, oft nicht einmal äußerlich sichtbaren, mindestens nicht auffallenden Theile), so wie deren Tonqualität und Verschiedenheit der Wirkung (im Allgemeinen) bekannt seyn wird. Es ist deßhalb weder eine Abbildung der Instrumente selbst und all ihrer einzelnen Bestandtheile, noch eine Schilderung ihrer Tonfarben (timbres) gemacht, und darum auch die Abhandlung über den Instrumentaleffect nur auf die als bekannt vorausgesetzte Wirkung im Allgemeinen gegründet. Wie wäre es auch möglich, mit Worten die Wirkung eines

Digitized by Google

nie gehörten Tones oder Instrumentes zu beschreiben! Wohl aber kann man auf besondere Effektmittel, welche von genialen Instrumentalisten und Componisten angewendet wurden, hindeuten und dadurch das Studium des Effektes aus Partituren vorbereiten, ihm eine bestimmte Richtung geben, wodurch dann das Anwenden beim Selbstschaffen erleichtert wird. Kurz: Partituren lesen, verstehen und selbst schreiben soll man aus diesem Werke lernen, und alles, was dazu nothwendig, mit möglichster Klarheit zu erörtern, ist des Verfassers Aufgabe.

Eben so wenig aber, als es möglich ist, selbst nach dem fleißigsten Studium schon Routine zu haben, die sich nur im Laufe längerer Zeit durch Partiturstudium und Selbstschreiben erwerben läßt, eben so wenig glaube man eine Kenntniß aller Instrumente aus einem Buche, wäre es auch das vollständigste, erlangen zu können. Genaue Beobachtung beim Anhören von Musiken aller Gattungen, Rücksprache mit wohlunterrichteten Instrumentalisten, welche gewohnt sind, über ihre Kunst zu denken, und Erfahrung, die Mutter aller Weisheit, werden erst zum Ziele führen.

Man kann annehmen, daß Jeder, der componiren, arrangiren oder instrumentiren will, doch wenigstens mit einem Instrument vollkommen vertraut ist.

Dieses Vertrautseyn mit dem Character, Effekt, den Eigenthümlichkeiten, Schwierigkeiten u. dgl. eines Instruments, wird ihn bei einigem Nachdenken leicht zu Vergleichungen führen, und er kann dann auf diesem Wege auch das Eigenthümliche ꝛc. der anderen ihm noch fremden Instrumente nach und nach kennen lernen.

Um alles Schwülstige und Erschwerende zu vermeiden, ist unterlassen, gelehrt zu thun; ja, selbst manche nöthig scheinende Erläuterung wird nur (ohne Vermengung mit der Materie) als Anmerkung für schon mehr Unterrichtete gegeben.

Ueber Gesang und die verschiedenen Gattungen von Singstimmen ist ebenfalls nur das dem Plan und Zweck des Werkes Entsprechende und Nöthige gesagt. Wer selbst zu singen versteht, bedarf keiner ausführlichen Erklärungen, und wer nicht singen kann, wird aus Lehrbüchern nicht für den Gesang schreiben lernen. Es kann also hier auch nur von Umfang und Wirkung der Singstimmen unter sich und ihrem Verhältniß zu den Instrumenten die Rede seyn. Wem ein Lehrbuch mehr als Leitfaden zur Entwickelung innerer Kraft seyn muß, der gebe das Studiren auf. Talent und Genialität lassen sich nicht aus Büchern lernen.

Digitized by Google

Wenn man schon annehmen kann, daß sich die verschiedenen deutschen, italienischen und französischen Benennungen für ein und denselben Gegenstand im Laufe der Zeit leicht lernen lassen, so sind doch für Solche, welchen es dazu an Gelegenheit fehlen sollte, die gebräuchlichsten Benennungen in den genannten Sprachen angeführt.

Eine Erklärung über den Gebrauch der zum Studium bestimmten Notenbeilagen findet sich in den Schlußbemerkungen über musikalische Aesthetik, Literatur ꝛc. und am Anfang des II. Bandes.

Das Inhaltsverzeichniß ist alphabetisch geordnet, damit man in einzelnen vorkommenden Fällen schnelle Auskunft finden kann. Eben deßhalb sind auch die Musik- und Instrumentalgattungen in ein leicht zu übersehendes System gebracht.

Somit glaubt sich der Verfasser über Tendenz, Inhalt und Gebrauch des Werkes hinlänglich ausgesprochen zu haben, und es bleibt ihm nur noch der Wunsch: seine Absicht, „nützlich zu werden," möge erreicht worden seyn!

Karlsruhe, im Dezember 1837.

F. S. Gassner.

Digitized by Google

Erstes Kapitel.

Ueber die im Orchester üblichen Saiteninstrumente im Allgemeinen.

Von einer Erklärung der Saiteninstrumente für Solche, welche noch nie ein Saiteninstrument gesehen oder gehört haben, kann hier die Rede nicht seyn. Eben so wenig ist diese Abhandlung für Diejenigen bestimmt, welche eines oder das andere Instrument spielen lernen wollen. Lediglich Charakter, Tonqualität, Umfang u. dgl., kurz, was der Tonsetzer wissen muß, soll erklärt werden. Ueber den Bau, die Gestalt oder Größe der Instrumente und ihrer einzelnen Theile, überhaupt über Alles eine größere Vertrautheit zu erlangen, wie sie nur der gebildete, ausübende Instrumentalist haben muß, wird im Anhange auf jene Werke hingewiesen, in deren Plan die ausführlichere Beschreibung liegt.

Die Saiteninstrumente, Violine (erste und zweite), Bratsche (oft auch doppelt), Violoncell und Contrabaß — die beiden letzteren theils unisono, theils in verschiedenen Stimmen geschrieben *) — bilden im Orchester das sogenannte Bogen- oder Streichquartett. Es erscheint entweder selbstständig — ohne andere Instrumente — oder concertirend (in den Solis mit Blaseinstrumenten wechselnd) figurirend, oder auch häufig nur begleitend, accompagnirend. Siehe die Notenbeilagen zum Studium, im Anhang des zweiten Bandes.

Die erste Violine geht, wenn sie nicht, was oft der Fall ist, einen eigenen Gesang, eine eigene Melodie hat, entweder mit der Singstimme oder mit irgend einem Blaseinstrument unisono, in der

*) Siehe die spätern Bemerkungen über Instrumentalbässe bei vollstimmigen Musikstücken.

Digitized by Google

Octave, ganz gleich oder nur etwas figurirt in der Terz oder Sext, oder hat, selbst begleitend, immer noch irgend etwas Hervortretendes. Siehe Bd. II., Nr. 1.

Die zweite Violine tritt gewöhnlich nur begleitend-accompagnirend auf, hat aber auch oft entweder eigene hervortretende Figuren, oder geht in der Terz, Sext oder unteren Octave, auch wohl in derselben Lage mit der ersten Violine. (Siehe Nr. 2. Bd. II.) Man würde sich also irren, wollte man glauben, die zweite Violine sei, weil sie die zweite heißt, leichter, als die erste, man könne dazu minder gute Violinisten brauchen, oder dürfe nicht so schwierig für dieselbe setzen, wie für die erste. In der hohen Applikatur wird sie freilich der Natur der Sache nach seltener angewendet, als die erste, und hier möchte sich bei zu häufigem Gebrauche derselben allerdings für manchen zweiten Violinspieler eine Ueberraschung herausstellen (II. Bd. Nr. 3); im Allgemeinen aber ist die zweite Violine so schwierig, ja mitunter noch schwieriger, als die erste. (Siehe Bd. II., Nr. 4).

Die Viola, Bratsche, ist gewöhnlich — nebst der zweiten Violine — begleitende Mittelstimme, gleichsam die Vermittlerin zwischen den Violinen und Bässen. Sie erscheint schon seltener hervortretend, obgleich ihr Hervortreten oft von ganz besonderer Wirkung ist. (Siehe Bd. II., Nr. 5). Nicht selten jedoch wird diese Wirkung durch das Violoncell, welches dieselbe Stelle mitspielt, erhöht, verstärkt. (Siehe II., Nr. 6).

Sie geht oft mit dem Violoncell oder überhaupt mit den Bässen **unisono**, wodurch ein guter Effekt hervorgebracht wird, weil man dann ein und dieselbe Stelle durch drei Octaven hört, was in der Lage der Töne begründet ist und bei der Bratsche selbst genauer angegeben, woselbst über dieses Instrument weiter abgehandelt werden wird. Ein Beispiel siehe Bd. II., Nr. 7.

Das Violoncell bildet mit dem Contrabaß die Basis des Bogenquartetts, das Fundament, den Grundbaß. Wenn es, was oft mit trefflicher Wirkung geschieht, entweder mit der Bratsche zusammen, oder allein, als Mittelstimme, oder als gesangführende Solostimme auftritt, so geht die Basis auf den Contrabaß über. In allen andern Fällen aber, wo für dasselbe nicht eine besondere Linie geschrieben ist (siehe die Partiturregeln), geht es mit dem Contrabaß **unisono**, wenn gleich das Tonverhältniß — wie unter dem Artikel Violon-

Digitized by Google

cello ausführlicher gezeigt werden wird — nicht dasselbe ist. — In der Abhandlung über den Instrumentaleffekt ein Weiteres.

Der Contrabaß *) ist die Basis, das Fundament, die Grundstimme (die tiefste Baßstimme) nicht nur des Bogenquartetts, sondern aller Musik, bei welcher er angewendet wird. Er erscheint nie — wie z. B. das Cello — als Mittelstimme, wohl aber hat er auch öfters Passagen und Figuren, sogenannte laufende Baßstellen, welche, wenn auch nicht Note für Note, doch in ihren Hauptnoten — die andern in der Figur vorkommenden Noten werden als durchgehend, nicht zur Harmonie gehörig, betrachtet — den Grundbaß bilden. (Siehe Bd. II., Nr. 8).

Bei ganz schwierigen Stellen spielt der Contrabassist nur die genannten wesentlichen Noten und überläßt das Ausführen der ganzen Figur dem Violoncellisten, wodurch doch die Wirkung entsteht, als hätten beide Baßinstrumente dasselbe gespielt, während im anderen Falle eine Undeutlichkeit entstehen müßte.

Bei Stellen, welche der Contrabaß allein spielen soll, muß besonders bemerkt werden: Basso; ebenso, wenn das Violoncell ohne Contrabaß eintreten soll (was öfter bei solchen Stellen der Fall ist, wo der Contrabaß zu hoch gehen müßte, oder in seiner gewöhnlichen Lage zu tief, von den Ober- und Mittelstimmen zu weit entfernt seyn würde) schreibt man: Cello Solo. In dem einen Falle pausirt das Violoncell in dem andern der Contrabaß, bis wieder Tutti angezeichnet ist. (Siehe Bd. II., Nr. 9).

Die bis hierher im Allgemeinen besprochenen Instrumente nennt man, wie schon gesagt, das Bogenquartett, welches im Orchester — je nachdem dasselbe kleiner oder größer ist — drei-, vier- und mehrfach besetzt wird. Z. B. sechs erste, sechs zweite Geigen, vier Bratschen, drei Violoncellos und zwei oder drei Contrabässe.

Sämmtliche erste Geigen spielen dasselbe, eben so alle zweiten u. s. w. und nur bei besonderen Stellen kommt es vor, daß von jedem Part nur ein Pult, also nur zwei spielen, während die anderen pausiren.

---

*) Es wird wohl Niemanden einfallen, deßhalb, weil die Bratschen und selbst die Cellos mitunter doppelt geschrieben vorkommen und der Baß durch das Hinzukommen des Contraviolons verstärkt wird, das Bogenquartett als Quintett oder Sextett zu betrachten?

Digitized by Google

In diesem Falle nennt man die Pausirenden Ripienstimmen, wie man überhaupt die Instrumentalisten in Solo- und Ripienspieler eintheilt. *)

Die Schreibart für die genannten Saiteninstrumente bietet insoferne wenig Schwierigkeiten dar, als Alles so klingt, wie es geschrieben wird; was — wie an seinem Orte erklärt werden soll — bei vielen Blaseinstrumenten nicht der Fall ist. Wenn man also den Umfang dieser Saiteninstrumente und das Tonverhältniß unter ihnen kennt, so kann man wohl für dieselben schreiben. Ohne sie aber, sammt ihren mechanischen Schwierigkeiten, genauer zu kennen, oder sie — mindestens eines — selbst zu spielen, wird man auf große Hindernisse stoßen, welche nur durch viele Erfahrungen überwunden werden können. Manches, was zum Beispiele auf dem Klavier ganz leicht auszuführen ist, auf demselben auch eine treffliche Wirkung macht, wird einem oder dem anderen Saiteninstrumente eine große, oft nicht zu überwindende, Schwierigkeit darbieten und ohne allen Effekt seyn. Mehr hievon in der Abhandlung über den Instrumentaleffekt.

Man wird aus dem Gesagten leicht entnehmen können, daß sich also die Erklärung des Satzes für die Saiteninstrumente (will man nicht für Jedes eine förmliche Schule bringen, was, wie schon oben erwähnt, nicht im Zwecke dieses Werkes liegt) auf jene dem Tonsetzer wichtigen Bemerkungen, welche er in Schulen nicht findet und auf allgemeine Andeutungen beschränken muß. Eine genauere Kenntniß der Instrumente selbst, ihrer Wirkungen und Schwierigkeiten, so weit solche hier nicht angeführt werden konnten, muß das Studium und Anhören derselben und die daraus hervorgehende Erfahrung geben. Jedenfalls wird aber das genannte Studium durch dieses Werk vorbereitet und erleichtert.

---

*) Eine selbstständige, vom Orchester unabhängige, Bogenquartettgattung ist die Zusammenstellung von einer ersten und einer zweiten Violine, einer Bratsche und eines Violoncells (ohne Contrabaß). Dieses ist stets nur einfach besetzt und ist der interessanteste Theil der Kammermusik.

Die herrlichsten Tondichtungen für die genannten Instrumente haben Mozart, Haydn, Beethoven, Spohr, Fesca, Onslow u. A. geliefert. Von den Ersteren sind gestochene Partituren erschienen, welche zum Studium des strengen Satzes sowohl wie des Quartettsatzes nicht genug empfohlen werden können.

Digitized by Google

Zweites Kapitel.

Nähere Erklärung des Bogenquartetts.

a. Die Violine oder Geige

(italienisch *Violino*, französisch *Violon*)

ist das vollkommenste, beliebteste unter den Geigeninstrumenten. Sie ist mit vier Darmsaiten, welche verhältnißmäßig dünner werden, bezogen; die tiefste ist deßhalb als die stärkste zu betrachten, weil sie mit Silberdraht überzogen ist. Ihre Stimmung ist: g, d, a, e (also in Quinten). Siehe Bd. II., Nr. 10. Letztere, die höchste, heißt auch Quinte (französisch Chanterelle). Die Noten für die Violine werden im G- oder Violinschlüssel geschrieben.

Der Umfang wohlklingender Töne der Violine geht von der Silbersaite g bis zu dem a auf der Quinte durch alle halben Töne. Noch höhere Töne sind wohl möglich, aber von nicht guter Wirkung; man bedient sich ihrer nur mit Vorsicht beim Solo-, Concertspiel, oder bei großen Massen im Orchester, wo das schreiende, durchdringende dieser höchsten Corden effektuiren kann. In Gesangstellen, wo das Edle dieses Instrumentes hervortritt, geht man selten über e bis a. (Siehe Bd. II., Nr. 11.) In den Tonarten C, G, D, A, E, F, und H dur, g, a und e moll, in welchen die leeren (ungegriffenen Saiten vorkommen, welche man gewöhnlich, wo man sie haben will, mit o bezeichnet, ist der Ton der Violine am kräftigsten, während sie in den Tonarten Es, As, Des, B dur und f, b, c moll viel weicher erscheint, weil in diesen Tonarten die heller klingenden leeren Saiten seltener vorkommen, ja von dem verständigen Violonisten, wo möglich, gänzlich vermieden werden.

Daß einzelne Musikstücke oder Stellen eine Ausnahme machen können, versteht sich von selbst; doch wird dadurch die aus der Erfahrung hervorgegangene Regel nicht umgeworfen.

Die Violine eignet sich nicht nur zu Gesangstellen in ihrer tiefen, mittleren und hohen Lage, sie tritt auch in Passagen und mannigfaltigen Figuren, in Doppelgriffen und Akkorden, imponirend auf. Bei tändelnden, neckenden Stellen kann man durch sie die schönsten Effekte hervorbringen, und selbst beim pizzicato (wo die Saiten

Digitized by Google

nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern mit den Fingern — wie bei der Guitarre — gezupft werden, erscheint sie interessant.

Die Verschiedenheit der Applikaturen (ein und dieselbe Stelle mit anderen Griffen auf andere Saiten zu bringen), die Mannigfaltigkeit der Stricharten geben ihr, verbunden mit dem Anwachsen und Abnehmen der Töne, einen nie versiegenden Reiz.

Eben dieser Applikaturen und Stricharten wegen aber ist es unendlich schwer, für die Violine zu schreiben. Alle möglichen oder auch nur die gewöhnlichsten Applikaturen und Stricharten hier aufzuführen, würde wenig Nutzen bringen, — eine Angabe der schwierigsten oder nicht ausführbaren Stellen, welche man zu schreiben vermeiden muß, findet sich Bd. II. im Anhang, und Beispiele über die verschiedenen Wirkungen in der Abhandlung über den Instrumentaleffekt.

b. Die Bratsche, Altgeige, auch Altviole genannt (italienisch *Violetta, Viola di braccio, Viola alta*, französisch *Taille*)

ist im Bau der Violine ganz ähnlich, nur etwas größer als jene; hat ebenfalls vier Darmsaiten, wovon aber die beiden untersten mit Silberdrath übersponnen sind. Sie heißen: $\bar{c}$, $\bar{g}$, $\bar{d}$ und $\bar{a}$, sind also auch in Quinten gestimmt, wie die Saiten der Violine, fangen aber eine Quinte tiefer an. (Siehe Bd. II., Nr. 12.) Die Saiten $\bar{a}$, $\bar{d}$, $\bar{g}$ befinden sich ganz in derselben Lage, wie bei der Violine, nämlich in der eingestrichenen Octave; das c der Bratsche, die tiefere, drahtübersponnene Saite, ist das sogenannte kleine c. Die Noten für die Bratsche werden im C- oder Altschlüssel geschrieben. Dieses Instrument wird wie die Violine gespielt; es hat, verhältnißmäßig seines Umfanges, dieselben Griffe und Applikaturen, auch dieselben Stricharten. Ein Violinspieler also, welcher den Altschlüssel kennt, wird in ganz kurzer Zeit auch die Bratsche spielen können, und nur das einzige Beschwerende dabei finden, was die Größe des Instrumentes mit sich bringt. Sie bildet nebst der zweiten Violine die Mittelstimme des Quartetts, wie — was an seinem Orte näher erwähnt werden wird — der Alt oder Tenor beim Vocalquartett.

Wer die Schwierigkeiten der Violine kennt, ist auch mit jenen, welche die Bratsche darbietet, um so mehr vertraut, als dieselbe bei weitem wenigere darbietet. Erstens werden für sie weniger Pas-

Digitized by Google

sagen und Figuren von Bedeutung geschrieben, als für die Violine (von Bratschenconcerten, welche ohnedem fast gänzlich außer Gebrauch gekommen sind, abgesehen), und zweitens bedient man sich ihrer sehr selten höher, als bis c̄ oder f̄. Ist Letzteres der Fall, so gebraucht man, um die vielen Hülfslinien zu vermeiden, den Violinschlüssel. (Siehe Bd. II., Nr. 13).

Die Bratsche geht, wie bereits Nr. 6 bemerkt worden ist, häufig mit den Bässen unisono. Da ihre Töne nur eine Octave höher als das Violoncell und zwei Octaven höher, als der Contrabaß klingen (siehe die Tabelle Bd. II.), so muß, wenn man dieselbe Tonlage, wie Violoncell oder Contrabaß, haben will (Letzteres kommt schon seltener vor), eine Umschreibung Statt finden. (Siehe Bd. II., Nr. 14).

Im Orchester kommt die Bratsche häufig in gehaltenen Doppelgriffen — in welche sich dann die Spielenden so theilen, daß der erste Bratschist die oberen, der zweite die unteren Noten spielt — vor, während die ersten Violinen pausiren, oder eine figurirte Begleitung haben und der Baß das Fundament spielt. *) (Siehe Bd. II., Nr. 15).

Ein Weiteres über die Bratsche theils unter c, beim Violoncell, theils beim Instrumentaleffekt.

c. Die kleine Baßgeige, Bassetl, Violoncell.

(Italienisch *Violoncello*, abrevirt *Cello*.)

Dieses Instrument ist ganz wie die Violine oder Bratsche gebaut, nur ist es etwa fünfmal größer, als die Letztere. Es steht hinsichtlich seiner Größe und seines Tonverhältnisses (es klingt nämlich eine Octave tiefer, als die Bratsche und eine Octave höher, als der Contrabaß) zwischen der Bratsche und dem Contrabaß in der Mitte. Sein Bezug besteht ebenfalls aus vier Darmsaiten, wie jener der Bratsche, wovon die beiden tiefsten auch mit Silberdraht überzogen sind; ist auch in seinen Tönen C, G, d, und a quintenweise, wie jene, gestimmt, nur klingen dieselben um eine Octave tiefer, als auf der Bratsche. Das C und G gehören also der sogenannten großen Octave, das d und a aber der kleinen Octave an. (Siehe Nr. 17).

---

*) In solchen Fällen kann man dann Doppelnoten schreiben, welche nur von Einem nicht gespielt werden könnten. (Siehe Bd. II., Nr. 16).

Digitized by Google

Die Noten für das Cello werden in der Regel im Baß- oder F-Schlüssel geschrieben. Bei höheren Gesangstellen aber bedient man sich des Tenor- oder C-, ja selbst des Violin- oder G-Schlüssels. Der Celloist muß also in den genannten Schlüsseln bewandert seyn.

Welche Rücksichten der Componist zu nehmen hat, um bei dem Umschreiben in den C- oder G-Schlüssel das richtige Tonverhältniß, die richtige Lage zu bekommen, ist Bd. II., Nr. 18 in dem dort angeführten Beispiele zu ersehen. Da nämlich das Cello eine Octave höher, als der Contrabaß, eine Octave tiefer, als die Bratsche und zwei Octaven tiefer, als die Violine steht, so wäre eine Verwechselung, wodurch ein großer Fehler im Satz entstehen könnte, dem Unkundigen leicht möglich und verzeihlich.

Das Violoncell ist, gleich wie die Violine, als Soloinstrument höchst wirkungsvoll, doch ist sein wahrer Character mehr edler Gesang, als glänzende Passagen.

Es ist bei dem Saitenquartett, ohne Contrabaß, wie auch im Orchester mit demselben, die Grundlage, die Basis.

Der Celloist spielt entweder mit dem Contrabassisten dieselben Noten, welche dann, wie schon gesagt, eine Octave höher klingen, oder es muß für ihn, wenn er mit dem Contrabaß in gleicher Tonlage spielen soll, eine besondere Linie um eine Octave tiefer geschrieben werden. (Siehe Bd. II., Nr. 19.)

In den neueren Tondichtungen erscheint das Violoncell oft ganz anders, als der Contrabaß, durchaus nicht als Grund- sondern als Mittel- oder gesangführende Stimme. (Siehe Bd. II., Nr. 20.)

Bei Recitativen — wenn die Stimmen nicht besonders ausgesetzt, sondern nur die einfachen Baßnoten vorgeschrieben sind — muß der Violoncellist die Harmonieen in Accorden zu spielen fähig, also nicht nur vollkommen Herr seines Instrumentes seyn, sondern auch harmonische Kenntnisse besitzen.

Das Violoncell bietet, wie die Violine, eine große Mannigfaltigkeit in seinen Gesangstellen, Passagen und Accorden dar, es hat aber hinsichtlich seiner Applicaturen — namentlich wegen des Daumenaufsatzes — und Stricharten eben so große Schwierigkeiten, wie jene, deren Angabe hier auch nicht stattfinden kann. Unausführbare Stellen aber,

Digitized by Google

der solche, welche zu große Schwierigkeiten darbieten, sind ebenfalls Bd. II. im Anhang angedeutet.

d. Die große Baßgeige,

(italienisch *Violono*, französisch *Contrebasse*, Contrabaß).

Dieses größte der Baßgeigeninstrumente, welches den Grundbaß aller Orchestermusik ausführt, ist von ganz besonderer Wichtigkeit. Seine Tonlage (dem sechzehnfüßigen Orgelbasse gleich) gibt ihm etwas Erhabenes, Majestätisches. Der gute Contrabassist ist die Seele des Orchesters; wenn er es versteht, der Direktor desselben. Der Contrabaß ist selten mit fünf, häufig nur mit drei, am gewöhnlichsten und besten mit vier Darmsaiten bezogen, welche quartenweise gestimmt sind und zwar G, d, A, E. (Siehe Bd. II., Nr. 21.) Die Stimmung des dreisaitigen Contrabasses ist G, d, A. (Siehe Bd. II., Nr. 22.) Der fünfsaitige würde in a, fis, d, A, F gestimmt werden. Nr. 23.

Die Stimmung der Contrabässe ist übrigens verschieden, je nach der Schule, aus welcher der Contrabassist hervorgegangen ist. Da dieß mehr den Spieler, als den Tonsetzer angeht, so ist eine nähere Erklärung nicht nöthig. Die hier angegebene Stimmart dürfte jedoch als allgemeinere und zweckmäßigere angenommen seyn.

Der Fingersatz hat viele Schwierigkeiten, bei welchem sich die Tüchtigkeit des Spielers bewährt. Deutlichkeit und Wirkung vieler Stellen hängen von der richtigen Wahl desselben ab. Man schreibt nur selten bis G für dieses Instrument, da seine Wirkung in den hohen Tönen verliert. Die Stricharten sind — besonders wegen der Art, wie der Bogen gehalten werden muß — sehr schwer; besondere Aufmerksamkeit erfordern die langgehaltenen Töne, da der Bogen sehr kurz ist.

Wenn einzelne Contrabaßsolis auch herrlichen Effekt machen, so vermeidet man es doch, den Contrabaß als Concertinstrument zu behandeln, da seine Würde und sein Charakter darunter leiden, ohne daß es mehr, als eine künstliche Spielerei ist. *) Ja selbst im Orchester müssen

*) Der Italiener dall' Occa und der Wiener Contrabaßvirtuos Hindle treten zwar als Solospieler auf, erregen Staunen, widerlegen aber obige Behauptung keineswegs. Ein Contrabaßconcert von Max Eberwein, welches der Contrabassist Köhler vorzüglich vorträgt, macht eine schöne Ausnahme, da darin der Charakter des Instrumentes bewahrt ist und die unnatürlichen Flageolettöne vermieden sind.

Digitized by Google

Figuren oder Passagen mit Vorsicht geschrieben werden. Die Stärke der Saiten und die Entfernung der Griffe von einander erfordern eine Kraft und Spannung der Finger, welche wenige Contrabassisten mit Ausdauer haben dürften, ohne daß die Deutlichkeit Noth leiden müßte. Nichts desto weniger sind gewisse laufende Baßstellen in nicht zu schnellem Tempo sehr wirkungsvoll. (Siehe Bd. II., Nr. 24).

Der Compositeur würde mit Stellen, wie Bd. II., Nr. 25 zu ersehen sind, nur einen papierenen Effekt für das Auge hervorbringen. Denn entweder bemüht sich der Contrabassist, dieselben mit dem Violoncellisten zu spielen, ohne daß es ihm gelingt, wodurch nur Undeutlichkeit entstehen müßte, oder er macht es sich bequem und spielt sie wie S. 7 bemerkt ist, oder aber, er pausirt gänzlich und läßt den Violoncellisten allein spielen, was, obgleich der beabsichtigte Effect jedenfalls verloren geht, doch immer noch das Klügste ist. Das Studium der Partituren gründlicher, erfahrener Tonsetzer und eigene Erfahrung durch Hören und Selbstschreiben wird hier am besten belehren. Auch über dieses Instrument wird in der Abhandlung über den Instrmentaleffect noch ein Mehreres gesagt werden, was nach vorhergegangener allgemeiner Kenntniß der Instrumente besser verstanden werden kann.

Drittes Kapitel.

Ueber die im Orchester üblichen Holzblaseinstrumente.

Wenn man den Tonumfang und die Tonlage der im ersten und zweiten Kapitel abgehandelten Bogeninstrumente kennt, so ist man im Stande, etwas Spielbares für dieselben zu setzen. Man wird zwar an der Schreibart wohl merken, daß der Setzer die genannten Instrumente nicht selbst spielt oder ganz genau kennt, daß er deßhalb Schwierigkeiten bringt, welche der besser Unterrichtete zu vermeiden gewußt hätte, aber die Möglichkeit der Ausführung — wenn Doppelgriffe vermieden sind, die nur der Sachkundige schreiben soll — obgleich mit weniger Effect, als wenn alles fingergerecht geschrieben wäre, liegt vor. Ganz anders ist es aber bei den meisten Blaseinstrumenten. Ein und dieselbe Stelle auf dem D-, Es- oder F- Piccolo, auf der gewöhnlichen, der Terz oder Quartflöte, auf der A-, B-, C- oder Es- Clarinette vorgetragen, klingt

Digitized by Google

jedesmal anders, gehört jedesmal einer anderen Lage oder Tonart an. Es ist also bei den Blaseinstrumenten nicht genug, nur die Lage und den Tonumfang derselben zu kennen, um einen Versuch im Schreiben für dieselben zu machen, sondern man muß auch mit der Schreibart für sie vertraut seyn. Die Schwierigkeiten und Hindernisse der Ausführung — deren es noch mehr als bei den Saiteninstrumenten gibt — erfordern dann immer noch ein besonderes Studium.

Ueber den Charakter der Blaseinstrumente und ihre Wirkungen wollen wir später abhandeln, wenn dieselben vorerst im Allgemeinen besprochen sind, weil dann eher das richtige Auffassen vorausgesetzt werden kann. Die verschiedenen im Orchester gebräuchlichen Holzblaseinstrumente sind: Piccolo, Flöte, Oboe, Clarinette und Fagott. Sie sind hier geordnet, wie sie ihrer Tonlage nach auf einander folgen. Ihre Tonlage und Tonfarbe (timbre) geben ihnen ihren eigenthümlichen Charakter, welchen man bei dem Schreiben für sie stets im Auge behalten muß. Unter sie werden die Solis der Blaseinstrumente — wenn dieselben nicht für den Blechinstrumentaleffekt berechnet sind — vertheilt. Sie bilden einen wesentlichen Theil der Blasharmonie und zwar in der Regel so, daß Piccolo und Flöten die höchsten, Oboen und Clarinetten (mit Zuziehung der Hörner zum Ausfüllen) die Mittel- und die Fagotten die Grundstimmen haben. Daß diese Eintheilung nur auf allgemeiner Wahrnehmung beruht, keineswegs aber eine stets zu beobachtende, durch kein Beispiel zu widerlegende Norm ist, wird man bei den Partiturregeln und Beispielen seiner Zeit erörtert finden. Das Piccolo erhält allein, oder in Gemeinschaft mit der Flöte, die gesangführende Oberstimme nur bei solchen Stellen, welche kräftig oder bizarr hervortreten sollen; es wird keinem Tonsetzer, welcher dieses Instrument einmal gehört hat, einfallen, demselben einen zarten Vortrag zuzumuthen.

Cantilenen, wie Bd. II., Nr. 26 angeführt sind, wo Flöte, Oboe oder Clarinette und Fagott den Gesang zu gleicher Zeit (nur nach der Natur der Sache in verschiedenen Octaven) vortragen, sind, wie die Erfahrung lehrt, von trefflicher Wirkung.

Betrachten wir nun zuerst in dem folgenden Kapitel die Holzblaseinstrumente einzeln.

Digitized by Google

Viertes Kapitel.

Nähere Erklärung der Holzblaseinstrumente.

a. Piccolo.

(Octavflöte. *Octavin. Petite flûte*).

Dieses Instrument ist die kleinste Flötengattung. Seine stets im Violinschlüssel zu schreibenden Töne von d bis ais klingen gerade um ein Octave höher, als auf der gewöhnlichen Flöte (flûte travèrs, flauto traversiere, flauto traverso), daher auch der Name Octavflöte. Im Orchester bedient man sich in der Regel nur des sogenannten D-Piccolos, welches in allen Tonarten wie die Flöte geschrieben wird, nur ist dabei nicht zu vergessen, daß, wenn man (da es um eine Octave höher als die Flöte klingt) dieselbe Tonlage, wie bei der Flöte, haben wollte, für das Piccolo um eine Octave tiefer geschrieben werden müßte. Siehe ein Beispiel Bd. II., Nr. 27.

Da die Tonlöcher auf dem Piccolo sehr nahe neben einander liegen, auch das sogenannte Mundloch ganz klein ist, so ist einestheils das Greifen, anderntheils das Intoniren der Töne (die embuchure) äußerst schwierig. Besonders schwer werden die Töne, welche über a hinausgehen, weil sie einen sehr gepreßten Lippensatz und scharfes, kräftiges Einstoßen der Luft in das Mundloch erfordern. Die auf solche Weise hervorgebrachten Töne sind also schon mehr gezwungen, als natürlich, es ist bei ihnen schon leichter ein Versagen, also eine Störung des Effektes zu befürchten. Obgleich man auf dem Piccolo wie auf der Flöte im Bereiche seines Umfanges alle halben Töne hervorbringen kann, würden doch chromatische Läufe bedeutende — oft unausführbare — Schwierigkeiten darbieten. Aus demselben Grunde sind auch Triller mit Vorsicht anzubringen und gewisse Gattungen derselben (siehe Anhang) gänzlich zu vermeiden.

Das Piccolo ist nur bei großen Lärmmassen, selbstständig oder als Verstärkung der Flöte, oder aber, wo eine grelle, pikante, auffallende Wirkung hervorgebracht werden soll, anzuwenden. *) Das Studium

*) Es gibt auch Fälle, wie z. B. Bd. II., Nr. 28 angegeben ist, wo das Piccolo doppelt besetzt vorkommt.

Digitized by Google

des Piccolosatzes mache man aber ja nicht in den neuern italienischen Partituren, wo man es statt zu gebrauchen, nur mißbrauchen lernen würde. In den Tonarten D, C, F ist es — weil es da die wenigsten Schwierigkeiten darbietet — am besten anzuwenden.

Besondere Schwierigkeiten, welche man zu schreiben vermeiden soll, so wie die Erklärung der andern Piccologattungen, findet man im Anhang.

b. Flöte.

(Flûte travèrs, flauto traversiere, flauto traverso.)

Ist dasjenige Holzblaseinstrument, welches im Orchester die am höchsten liegenden Gesangstellen executirt. Die Zartheit und Weichheit ihres Tones eignet sie für die lieblichsten Melodieen, ja selbst sinnig gesetzte, nicht zu lange dauernde Passagen, welche immer eine gewisse Monotonie haben, verfehlen an ihrem Orte — wie später erwähnt werden wird — ihre Wirkung nie.

Bei ausgedehnteren Harmonieen erhalten die erste und zweite Flöte die höchsten Intervallen. (Siehe Bd. II., Nr. 29).

Selbst ein Terzett für 3 Flöten — wie eng auch, des beschränkten Umfanges wegen, die Harmonie seyn muß — kann sehr anziehend erscheinen. (Siehe Bd. II., Nr. 30).

Bei Harmonieen, bei welchen Oboen oder Clarinetten, oder beide sind, läßt man die Flöten, wenn sie nicht höher liegen, als diese, lieber pausiren, weil ihr Ton in der Tiefe — wie diskret auch die andern Instrumentalisten spielen mögen — viel zu wenig Kraft hat.

Für die Flöte wird immer der Violinschlüssel angewendet. Ihr Umfang ist (durch alle halben Töne) von d bis a, obgleich in der Höhe, auch noch ais, h und selbst c erzwungen werden können.

Die sechs Tonlöcher der Flöte reichen zum reinen Hervorbringen aller in dem Umfange derselben liegenden Töne nicht aus. Man bedient sich deßhalb zur Hülfe der Klappen. Es gibt Flöten nur mit einer, der D-Klappe, mit drei, fünf und mehreren Klappen, wodurch hauptsächlich das Blasen der halben Töne, Triller und das Schleifen (Binden) der Töne möglich gemacht oder erleichtert, verbessert wird.

Band II. im Anhang findet man Stellen, welche ohne Klappen gar nicht zu machen möglich seyn würden, mit Hülfe derselben aber nicht nur ausführbar, sondern sogar mit Leichtigkeit ausführbar werden. Eben so wie die Anzahl der Klappen, ihre Form und die Art, wie sie

Digitized by Google

an den Instrumenten angebracht, verschieden sind, ist auch der Umfang der Flöten in neuerer Zeit sehr verschieden. Es gibt Flöten mit einem c, h, a, selbst g Fuß, welche also nicht nur bis d, sondern bis h, a und g in der Tiefe gehen. Für das Orchester aber bedient man sich der tieferen Töne als d, höchstens c, nicht, und selbst im Concertspiel ist diese Tiefe nur als höchst spärlich und vorsichtig anzubringende Rarität zulässig.

Daß die Flöte — wie überhaupt mehr oder weniger alle Blaseinstrumente — hinsichtlich ihrer Stimmung von dem Einflusse der Wärme oder Kälte (durch erstere wird sie höher, durch letztere tiefer) abhängt, daß die reine Intonation durch den Ansatz, die sogenannte embouchure, bedingt wird, sei hier, als nicht zu dem Wissen des Tonsetzers unbedingt nöthig, nur obenhin erwähnt. Ein Weiteres über die Flöten und deren Behandlungsweise im Orchester später, wenn an seinem Orte die andern Flötengattungen abgehandelt seyn werden.

c. Hoboe.

(Italienisch *Oboe*, französisch *Hautbois.*)

Die Hoboe ist ein im Orchester höchst wichtiges Instrument. Ihr Ton eignet sich sowohl für grelle Effekte, als zu den sanftesten Gesangstellen. Die eigene, mit keinem anderen Instrumente — wohl aber mit einer gewissen Gattung von Sopranstimmen — vergleichbare Tonqualität derselben erzeugt bei Imitationen und abwechselnden Solostellen der Instrumente einen sehr anziehenden Contrast. Siehe Bd. II., Nr. 31. Der Umfang der Hoboe ist vom eingestrichenen c bis zum dreigestrichenen F durch alle halben Töne.

Das Erzeugen der Töne auf der Hoboe hat seine Schwierigkeiten mehr im Lippenansatz und im Athem, als in den Griffen der Tonlöcher oder Klappen. Man schreibt für die Hoboe alles im Violinschlüssel wie für die Flöte.

In den Tonarten C, F, G, D bietet dieses Instrument die wenigsten Schwierigkeiten dar; doch kann man sich desselben in allen Tonarten bedienen. Mehrere Triller (siehe Bd. II. im Anhang) sind sehr schwer oder gar nicht ausführbar, diese muß man also zu schreiben vermeiden. Auch große Sprünge (siehe ebendaselbst) sind schwierig, gebunden (legato) gar nicht zu machen.

Bei Orchestersätzen ist die Lage der Hoboen in den Harmonieen gewöhnlich unmittelbar nach der Flöte, wenn man es nicht vorzieht — wo

Digitized by Google

es der Effekt erfordert — sie in der tieferen Lage zu benutzen, in welcher die Clarinetten zu schwach und auch nicht immer rein sind. Es sind nämlich die Töne der Hoboe überhaupt kräftiger (greller, hervorstechender) als jene der Clarinette; besonders auffallend aber ist dieß vom eingestrichenen c bis zum zweigestrichenen c. Dieses wird in der Abhandlung über den Instrumentaleffekt leichter erkannt werden. Die Hoboe, früher das Hauptinstrument bei Militärmusiken (woher auch die Benennung der Militärmusiker „Hoboisten"), wird jetzt bei denselben entweder gar nicht, oder nur selten — hauptsächlich bei den sogenanten Harmoniestücken — angewendet, ist also mehr Orchester- und Solo- (Concert) Instrument. — Als Concertinstrument bietet es, der Erzeugung eines edlen Tons wegen, welcher auch in den kühnsten Passagen nicht ausarten oder verunglücken darf, soll das Spiel nicht ins Lächerliche fallen, außerordentliche Schwierigkeiten dar, weßhalb auch die ausgezeichneten Virtuosen auf diesem Instrument sehr selten sind. Wie wirkungsvoll die Hoboe auch nicht nur als integrirender Theil der Harmonie, sondern auch in einzeln hervortretenden oder concertirenden Solis ist, so überzeugt uns doch ein Blick in die Partituren der größten und erfahrendsten Tonsetzer früherer und jetziger Zeit, wie vorsichtig sie dieselbe bei Passagen angewendet, welchen Wirkungskreis sie ihr überhaupt im Orchester angewiesen haben. Diesem Beispiele zu folgen, kann also mit Recht jedem angehenden Tonsetzer empfohlen werden.

c. c. Englisch Horn.

(Cor anglais. Corno inglese.)

Dieses schöne Instrument war fast ganz außer Gebrauch gekommen, wird aber in neuerer Zeit wieder häufiger und zwar mit dem besten Erfolg angewendet. Es ist eigentlich nur eine vergrößerte Oboe, steht, obgleich auch im Violinschlüssel geschrieben, ihres Baues wegen um eine Quinte tiefer als diese, hat auch denselben Umfang (von c bis f) und dieselbe Applikatur. Es ist nicht gerade (wie die Oboe), sondern die beiden Theile, aus welchen das englische Horn besteht, bilden beinahe einen Halbcirkel und sind mit Leder überzogen. Das Rohr, mit welchem es angeblasen wird, ist dem der Oboe gleich, nur ist es etwas länger und ein wenig gebogen. Sein Ton ist runder, voller, nicht so grell, wie jener der Oboe, und die tiefere Lage gibt ihm etwas ungemein ernstes, ergreifendes in langsamen, gemüthvollen Stellen. In Mozarts Titus, Mayerbeers Robert der Teufel und Bellinis Seeräuber zeigt

Digitized by Google

sich die Wirkung des englischen Hornes ganz in dem richtigen Charakter; das Studium der genannten Partituren wird daher den besten Aufschluß geben. Bd. II., Nr. 32 noch einige Beispiele wegen der Schreibart. In Orchestern, wo man dieses Instrument nicht hat, kann es durch die Bratsche ersetzt werden.

d. Das Clarinett.

(*La Clarinette.* Im gewöhnlichen Sprachgebrauch die Clarinette genannt.)

Die Clarinette hat einen Tonumfang vom kleinen e bis zum dreigestrichenen g, ja selbst — jedoch schon gezen die Natur des Instrumentes — bis zu c durch alle halben Töne.

Dieser große Umfang, die Kraft und Zartheit, deren dieses Instrument fähig ist, eignen es sowohl zum Vortrage der glänzendsten Passagen, als auch der weichsten Gesangstellen. Es ist also die Clarinette als Solo wie als Orchesterinstrument gleich wichtig. Ihr Ton, welchen man zur höchsten Kraft anwachsen und zum leisesten piano verschwinden lassen kann, gleicht einer vollen, runden Frauenstimme. Kein anderes Instrument läßt eine so täuschende Aehnlichkeit mit der weiblichen Stimme hervorbringen. Davon sind natürlich die tiefern Töne von e bis b ausgeschlossen, welche mehr dem Fagotte ähnlich klingen.

Die Noten für die Clarinette werden ebenfalls im Violinschlüssel geschrieben; doch findet man die eben genannten tieferen Töne — welche **chalumeaux** oder Schalmeyentöne heißen — auch im Baßschlüssel geschrieben. Siehe Bd. II., Nr. 33.

Besonders hell und kräftig klingen die Töne von h bis cis und d.

Die höheren ähneln — wenn sie gut hervorgebracht werden — der Flöte. Bei Harmonieen, in welchen die Clarinetten von kräftiger Wirkung seyn sollen, gibt man ihnen lieber eine höhere Lage und läßt die mittleren (stumpfen) Töne den kräftigeren Oboen. Siehe Oboen, S. 18 und 19.

Obgleich man auf der Clarinette aus allen Tonarten spielen kann, zeigen sich doch Hindernisse, welche in der Natur des Instrumentes liegen, die das Spielen in allen Tonarten auf einem und demselben Instrumente sehr erschweren. *)

Man hat deßhalb C-, D-, Es-, F-, A- und B-Clarinetten, wodurch

*) Iwan Müller's Clarinette, deren Erfindung und Einrichtung diesem Mißstand abhelfen soll, wird später besprochen werden.

Digitized by Google

alle Hinderniſſe beſeitigt werden können. Wenn man nun annimmt, daß jede Clarinette die Stimmung derjenigen Tonart hat, deren Namen ſie führt, ſo iſt es wohl leicht begreiflich, daß in C dur die C-, in B dur die B-, in A dur die A-Clarinette u. ſ. f. die beſte Wirkung thun muß.

Da es aber nicht ſo vielerlei Clarinetten als Tonarten gibt *), ſo muß eine und dieſelbe Clarinette für mehrere Tonarten verwendet werden können. Dieß iſt wirklich der Fall. Betrachten wir nun die verſchiedenen Clarinetten und zwar zuerſt diejenigen, deren man ſich im Orcheſter bedient.

Dieſes ſind die C-, B- und A-Clarinetten.

I. Die C-Clarinette.

Dieſe iſt die kleinſte von den dreien im Orcheſter gewöhnlich vorkommenden Clarinetten. Auf ihr kann man aus allen Tonarten ſpielen und es wird für ſie geſchrieben, wie für die Flöte oder Hoboe. In den Tonarten C, G und D dur iſt ſie am wirkungsvollſten; in allen andern Tonarten klingt ſie entweder zu grell oder zu ſchwach, in manchen Tönen ſelbſt unrein. Bei Tonarten mit vielen Kreuzen oder Been wird die Applikatur — wenn das Inſtrument auch noch ſo viele Klappen hat — ſehr ſchwierig, wodurch alſo, wollte man ſie doch anwenden, die Deutlichkeit im Vortrage Noth leiden würde. Ein Weiteres nach der Erklärung der beiden andern Clarinettengattungen. Ihr Umfang ſ. B. II., Nr. 34. a.

II. Die B-Clarinette.

Iſt etwas länger als die C-Clarinette, hat denſelben Tonumfang und dieſelbe Applikatur wie dieſe, klingt aber wegen der größeren Länge des klingenden Körpers um einen ganzen Ton tiefer. Siehe Bd. II., Nr. 34 b.

Ihre Wirkung iſt für die B-Tonarten berechnet, als: B, F, Es, As, Des dur, g, c, f und b moll.

Dieſer Clarinette bedient man ſich am gewöhnlichſten zu Solis oder Concerten, da ſie Kraft mit Zartheit und Reinheit verbindet, und auch in Höhe und Tiefe — nach dem Klange — den ſchönſten Umfang hat.

Viele Clarinettiſten blaſen auf dieſer Clarinette alles für die andern Geſchriebene, in welchem Falle ſie dann freilich transponiren müſſen.

*) In neuerer Zeit findet man auch G-, E-, H- ꝛc. Clarinetten, deren Schreib- und Behandlungsart leicht zu ermeſſen iſt. Im Anhang mehr davon.

Digitized by Google

III. Die A-Clarinette.

Wiederum etwas länger als die C- und B-Clarinette, hat die A-Clarinette denselben Tonumfang und ganz dieselbe Applikatur, wie jene beiden. Der Unterschied liegt also nur in dem klingenden Körper. Man denke sich eine Violine um eine Terze tiefer gestimmt, als die andere, so werden bei dem Aufsetzen derselben Finger auf einen und denselben Platz, auf der einen Geige andere Töne erklingen, als auf der anders gestimmten! Die Tonreihe der C-Clarinette, siehe Bd. II., Nr. 34 a., ist auch für die A-Clarinette gültig, klingt aber wie Bd. II., Nr. 34 c zu ersehen, eine Terz tiefer.

Die Tonarten A dur und a moll, E dur und e moll, H dur ꝛc., überhaupt die Kreuztonarten, eignen sich für diese Clarinette am besten. Sie hat einen runderen Ton als die C-Clarinette, ist zart wie die B-Clarinette, hat aber nicht so viel Kraft wie diese, überhaupt ein anderes timbre.

In Tonumfang (der Zahl nach) ist also zwischen den besprochenen dreien Clarinettengattungen kein Unterschied; in der Applikatur ebenfalls nicht. Der tiefste Ton der C-Clarinette ist das kleine e; dieses klingt auf der B-Clarinette wie das kleine d — also einen Ton tiefer — und auf der A-Clarinette wie das kleine cis, — folglich eine Terz tiefer als es geschrieben ist.

Der höchste Ton der C-Clarinette ist das dreigestrichene g. Dieses klingt auf der B-Clarinette wie f — also einen Ton tiefer — und auf der A-Clarinette wie e — nämlich eine Terz tiefer — als es geschrieben ist. Zur genaueren Verständigung siehe Bd. II., Nr. 34 a, b u. c.

Ebendaselbst ist eine Gesangstelle unter Buchstabe a angeführt. Diese wird, von der Flöte, Oboe oder C-Clarinette geblasen, gerade so klingen, wie sie dasteht. Wollte man dieselbe Stelle für die B-Clarinette bestimmen, so müßte sie geschrieben werden, wie bei Buchstabe b, und für die A-Clarinette, wie bei Buchstabe c.

Manche Componisten — namentlich in Frankreich und Italien — machen es sich bequem, schreiben alles für C-Clarinette und überlassen es dem Copisten oder Clarinettisten, zu transponiren. — Dieses Verfahren ist auch dem Anfänger so lange zu empfehlen, bis er sich mit der Sache hinlänglich vertraut gemacht und eine gewisse Gewandtheit erlangt hat. — Da in einer Tondichtung von größerem Umfange, z. B. in einem Opernfinale, viele Modulationen und manchesmal größere Stel-

Digitized by Google

len in ganz andern Tonarten vorkommen, als in derjenigen, aus welcher das Stück geht oder beginnt, die Clarinetten am Anfange desselben aber nur untergeordnet, später aber hervortretend erscheinen, der öftere Wechsel der Clarinettengattungen in einem und demselben Musikstücke aber möglichst vermieden werden soll *), so gehört zur Wahl der Clarinettengattung schon eine gewisse Erfahrung, welche nur praktisch und durch Studium von Partituren erlangt werden kann. Als Vorbereitung dient die Bd. II., Nr. 35 befindliche Tabelle, aus welcher zu ersehen ist, mit welcher Vorzeichnung die verschiedenen Clarinetten in den verschiedenen Tonarten versehen werden müssen, wenn man sich ihrer in denselben bedienen will. Diese Tabelle ist jedoch weniger als Norm, als vielmehr als Probe zu betrachten, ob man sich nicht geirrt hat.

Die genannte Tabelle ist leicht zu verstehen, wenn man überlegt, daß z. B. die B-Clarinette in **B dur** gebraucht, in **C dur** geschrieben wird. Bei **Es dur** schreibt man sie also in **F**, **As dur** in **B** u. s. w. Eben so ist es mit den andern Clarinetten, da nur die C-Clarinette immer (gleich den Flöten und Oboen) die Vorzeichnung der Tonart hat, aus welcher der Satz geht. Es gibt noch ein Mittel, sich die Sache anschaulicher zu machen und dadurch den schnellen Ueberblick zu erleichtern. Man denke sich nämlich bei der B-Clarinette den Tenorschlüssel (jedoch mit der Vorzeichnung der Tonart, in welcher gespielt wird), bei der A-Clarinette aber den Sopranschlüssel. Dieses Hausmittel ist ganz probat, nur muß man sich hüten, Kreuz-, Be- und Auflösungszeichen miteinander zu verwechseln. Beispiele hierüber siehe Bd. II., Nr. 36.

Ueber die andern Clarinettengattungen an seinem Orte ein Mehreres. Was die Schwierigkeiten in Sprüngen, Trillern, Binden und Stoßen ꝛc. betrifft, so findet man darüber Bd. II. im Anhang Andeutungen, und Ausführlicheres in der Abhandlung über den Instrumentaleffekt.

*) Der Wechsel von einer Clarinette zur andern erfordert eine gewisse Zeit; es müssen also zu einem solchen — je nach dem schnelleren oder langsameren Tempo — einige Takte Pausen bleiben, damit der Clarinettist das eine Instrument weglegen und das andere nehmen und zurecht machen kann. Das weggelegte ist vom Blasen warm, das Nichtgeblasene aber noch kalt, ersteres also höher, letzteres tiefer; dadurch entsteht die Nothwendigkeit, daß der Bläser durch stärkeres Blasen den Ton in die Höhe treibt oder daß ihm Zeit bleibt, vorher in das Instrument einzuhauchen, um es zu erwärmen und so in der Stimmung dem bereits geblasenen erwärmten, gleich zu bringen. Das bloße Einhauchen reicht oft nicht hin, den Ton in die Höhe zu treiben, und das stärkere Blasen in Stellen, welche piano seyn sollten, macht ebenfalls eine Störung des Effektes; es ist also mit vieler Vorsicht zu verfahren.

Digitized by Google

d. d. Bassethorn, Krummhorn, Baßclarinette.

(Corno di Bassetto.)

Ist eigentlich nur eine größere Clarinette. Intonation, Ansatz und Applicatur sind so wenig von der Clarinette unterschieden, daß jeder Clarinettist dieses Instrument in ganz kurzer Zeit vollkommen zu behandeln lernen kann. Die etwas gebogene Form ist, wie schon gesagt, größer als jene der Clarinette, und hat größtentheils eine Stürze (Schallbecher) von Messing. Der Ton hat etwas ungemein Edles, besonders in der Tiefe Ergreifendes! Sein Umfang geht, dem Klange nach, vom großen F bis zum dreigestrichenen c durch alle halben Töne, der Schreibart nach aber von C zu g. Siehe Bd. II., Nr. 37 a, b und c.

Die Baßclarinette stimmt eine Quinte tiefer, als die gewöhnliche Clarinette; ihr Verhältniß zur Clarinette ist wie jenes des englischen Horns zur Oboe. Es wird für sie auch der Violin-, zu den tiefen Tönen aber der Baßschlüssel gebraucht. Man wendet sie gewöhnlich nur in den Tonarten C, F, G dur, a und d moll an, weil die andern Tonarten schon größere Schwierigkeiten darbieten. Der Haupteffekt dieses herrlichen, man kann sagen vollständigsten Blaseinstrumentes ist am besten in Mozarts Requiem, dessen Titus (siehe die große Arie der Vitellia) und in Figaros Hochzeit zu studiren. Die ganz hohen Töne muß man zu vermeiden suchen, weil das Blatt viel dünnner (weicher) als jenes der Clarinette ist, folglich die hohen Töne schwerer hervorzubringen sind. Wegen der übrigen Schwierigkeiten gilt dasselbe, was hierüber von den Clarinetten gesagt ist; nur muß bei Trillern und Passagen auf der Baßclarinette noch vorsichtiger verfahren werden, weil dieses Instrument — wenn auch nicht gebogen, da es auch gerade Baßclarinetten gibt — bedeutend größer, schwerer zu halten ist und die Tonlöcher weiter auseinander sind.

Die Schreibart für die Baßclarinetten in den verschiedenen Tonarten ist, wenn man jene der gewöhnlichen Clarinetten kennt, leicht zu ermessen. Den Unterschied im Effekt gegen die gewöhnlichen Clarinetten kann man eben sowohl nur durch Vergleichen beim Anhören kennen lernen, als wie die Wirkung der Baßclarinette als Baßinstrument, als welches sie dem Fagott und Horn sehr nahe kommt.

e. Der Fagott.

(Französisch *Basson*, italienisch *Fagotto.*)

Was die Bratsche, das Violoncello und der Contrabaß bei den

Digitized by Google

Saiteninstrumenten, Tenor und Baß bei den Singstimmen sind, kann man füglich die Fagotten bei der Blasharmonie nennen. Dieser Satz wird sich später bei dem Studium der Partituren bewähren.

Der Fagott erscheint entweder als Solo-, Mittel- oder Grundstimme.

Als Soloinstrument führt er entweder den Gesang allein oder er geht mit einer andern Stimme, der Singstimme, Flöte, Oboe, Clarinette oder dem Horn, auch mit der Violine, Viola oder dem Basse unisono in der Art und Wirkung in der Octave, wie dieß früher schon Bd. I., S. 15 von ähnlichen Fällen bei andern Instrumenten gesagt wurde.

Bei Harmonieen ist der Fagott die Grundstimme, der Baß, und nur in seltenen Fällen liegen etwa die Hörner tiefer, so daß diese den Baß bilden. Siehe Bd. II., Nr. 38 ein Beispiel.

Wenn zwei Fagotte bei einer Harmonie gesetzt sind und nicht in gleicher Lage oder auch in der Octave die Baßstimme haben, so wird der erste Fagott als Mittelstimme, der zweite als Grundbaßstimme behandelt. Siehe Bd. II., Nr. 39.

Bei vollem Orchester, wo die Grundbaßstimme in den Cellos und Contrabässen liegt, können beide Fagotten — wenn sie nicht als Verstärkung mit diesen gehen — als Mittelstimmen auftreten. Ein Beispiel davon siehe Bd. II., Nr. 40.

Der Fagott wird als Baßinstrument im Baßschlüssel geschrieben; doch bedient man sich in der höheren Lage — zur Vermeidung der vielen Hülfslinien — des Tenorschlüssels. Obgleich die Wirkung des Fagottes in einzelnen Solis, welche dem Charakter des Instrumentes angemessen sind, vortrefflich ist, da seine Mittel- und höheren Töne einer schönen Tenorstimme sehr nahe kommen, und ein Instrument, je mehr es sich der Singstimme nähert, um so vollständiger ist, so hat derselbe doch zu wenig Mannigfaltigkeit, in manchen Tönen auch zu viel Schnarrendes und Näselndes, ist auch zu anstrengend und ermüdend, um als Concertinstrument sich den andern Blaseinstrumenten gleichstellen zu können. Es sind deßhalb die ausgezeichneten Fagottisten sehr selten, die Concertspieler noch seltener. Der Tonumfang des Fagottes beginnt mit dem Contra B und geht bis zum eingestrichenen h, auch wohl bis c, jedoch sind die letzten Töne sehr schwer hervorzubringen, weil das Zusammenpressen der Lippen eine besondere Anstrengung erfordert und das Rohr, wenn es für die Tiefe gut seyn (folglich weicher seyn muß), nicht auch die zu der Höhe nöthige Steifheit haben kann, welche dann durch Anstrengung der Lippen ersetzt werden muß,

Digitized by Google

was große Schwierigkeiten hat. Auch sind die Töne über a von nicht besonderer Wirkung.

Ein und derselbe Fagott kann — wie die Flöte oder Oboe — in allen Tonarten gebraucht werden und der oben angegebene Tonumfang (Siehe Bd. II., Nr. 41) geht durch alle halben Töne. Einzelne auf den älteren Fagotten schwerer hervorzubringende Töne, wie z. B. das Contra-H, welches eher in einem Laufe als frei angeschlagen werden kann, sind bei der Beschreibung des Tonumfanges mit + bezeichnet. Triller und sonstige zu vermeidende Schwierigkeiten sind Bd. II. im Anhang angedeutet.

Fünftes Kapitel.

Ueber Blech- oder Becher-Blaseinstrumente.

Hörner, Trompeten, Posaunen und ähnliche Instrumente, heißen Blechinstrumente, zur Unterscheidung von den Holzinstrumenten. Sie sind in der Regel von Messing, selten von Silber. Becherinstrumente werden sie genannt wegen des unten an denselben befindlichen Ton- oder Schallbechers.

Vereinigt sind sie von imposanter Wirkung. Mit Umsicht angewendet, kann man durch sie die herrlichsten Contraste hervorbringen und bei Massen die Kraft aufs Höchste steigern. Einzeln ist ihr Erscheinen durch die Eigenthümlichkeit ihres Tones stets interessant. Ihre Mittel sind viel beschränkter als jene der bereits abgehandelten Blasinstrumente und ihre Behandlungsart erfordert viel Studium und Erfahrung. Ein Weiteres wird erst nach vorhergegangener Erklärung der verschiedenen Blechinstrumente gehörig begriffen werden können. Wir nehmen zuerst:

a. Das Horn. Waldhorn.

(Cor de chasse. Corno di Caccia.)

Dieses dankbarste, vollständigste der Blechinstrumente ist auch in dem Orchester das wichtigste, am meisten gebrauchte. Es eignet sich durch seinen sanften, der menschlichen Stimme und dem Fagott ähnlichen, letzteren aber übertreffenden Ton, zum Vortrage das

Digitized by Google

Gemüth tief ergreifender Gesangstellen und ist auch unter geschickten Händen (und Lippen) bei zweckmäßigem Satze ein gutes Concertinstrument. Paarweise — in neuerer Zeit auch häufig zu Viert — füllen die Hörner als Mittelstimmen die Harmonieen aus. Da jedoch die Hervorbringung der hohen Töne eine eigene, und jene der tieferen wiederum eine ganz andere Uebung erfordert, ja zu den ersteren ein engeres, zu den letzteren ein weiteres Mundstück, ein anderer Ansatz der Lippen gehört, und nur sehr wenige Hornisten mit einem und demselben Mundstücke Höhe und Tiefe gleich vollkommen hervorzubringen fähig sind, so pflegt man die Hörner in zwei Parthieen zu schreiben, in die erste, welcher die Höhe und in die zweite, der die Tiefe zugetheilt wird. Der erste Hornist heißt darum auch der Primarius, der zweite der Sekundarius. — Mit den Hörnern ist derselbe Fall, wie mit den Clarinetten; man kann auch nicht auf ein und demselben (unveränderten) Horne aus allen Tonarten blasen. *)

Statt man nun bei den Clarinetten das ganze Instrument wechseln, eine andere Clarinette nehmen muß, hat man bei dem Horn Bögen (sogenannte Krummbögen), durch deren Aufstecken das Instrument eine andere Stimmung erhält. Der mögliche Umfang jeder Horngattung ist vom großen C bis zum dreigestrichenen c. Siehe Bd. II., Nr. 42. Diejenigen Töne, welche dem Horn eigenthümlich sind, und ohne alle Kunstmittel hervorgebracht werden können, heißen Naturtöne und sind bei dem besagten Tonumfang durch ganze Noten angedeutet. Jene, welche durch das Einstecken der rechten Hand in den Schallbecher erzeugt werden müssen und gestopfte Töne heißen, sind mit Viertelsnoten geschrieben. Die schwierigen, zu matt, stumpf klingenden sind noch besonders mit + bezeichnet und die nichtausführbaren sind durchstrichen. Man bedient sich beim Horn des Violinschlüssels, für die ganz tiefen Töne wird aber auch der Baßschlüssel angewendet. Siehe Bd. II., Nr. 43.

Man schreibt das Horn für alle harten Tonarten in C dur, aber nur in dieser Tonart klingt es — nach seiner Tonlage — wie es steht. Für jede andere Tonart wird der aufzusteckende Bogen vorgeschrieben. Z. B. Corno in D, Es, E, F, G, As, A, B. (Dieses sind die gewöhnlichsten Horngattungen).

---

*) Hier ist nur die Rede von den gewöhnlichen, allgemein angewendeten Hörnern. Von Verbesserungen und neueren Erfindungen seiner Zeit.

Digitized by Google

Wenn der Hornist also die Tonleiter c, d, e, f, g, a, h, c auf dem C-Horn bläst, so klingen die Töne auch so, wie sie heißen. Dieselben Noten klingen aber durch das Aufstecken eines Bogens anders und zwar: c, d, e, f, g, a, h, c.

Corno in D. —	d,	e,	fis,	g,	a,	h,	cis,	d.
„ „ Es. —	es,	f,	g,	as,	b,	c,	d,	es.
„ „ E. —	e,	fis,	gis,	a,	h,	cis,	dis,	e.
„ „ F. —	f,	g,	a,	b,	c,	d,	e,	f.
„ „ G. —	g,	a,	h,	c,	d,	e,	fis,	g.
„ „ As. —	as,	b,	c,	des,	es,	f,	g,	as.
„ „ A. —	a,	h,	cis,	d,	e,	fis,	gis,	a.
„ „ B. —	b,	c,	d,	es,	f,	g,	a,	b.

Die Bd. II., Nr. 44 befindliche Stelle, für alle Tonarten gleichgeschrieben, klingt also, je nachdem eine Horngattung (ein Bogenaufsatz) vorgeschrieben ist, anders, und zwar so, wie an genanntem Orte angegeben ist.

Auch hier gibt es — wie bei den Clarinetten — zur Erleichterung des Schreibens und Ueberblicks ein Hausmittel, nämlich: das Denken irgend eines Schlüssels, weßhalb bei der Beschreibung des Klanges auch schon der Schlüssel benutzt wurde, den man sich denken kann, als:

Bei D-Horn der Alt-,
„ Fs- und E-Horn der Baß-,
„ A- und As- „ „ Sopran-,
„ B-Horn der Tenorschlüssel.

Bei F- und G-Horn kann man sich keinen Schlüssel denken, muß sich also darin schon besonders üben. Man könnte sich etwa dadurch helfen, daß man sich bei ersterem den Baßschlüssel eine Linie und bei letzterem zwei Linien tiefer denkt. Was im Falle des Denkens eines Schlüssels bei den Clarinetten wegen der Kreuze, des b und Bequadrats gesagt ist, gilt auch hier. Siehe ein Beispiel Bd. II., Nr. 45. Zum Wechseln der Bögen, welches man Umstecken heißt, ist eine gewisse Zeit nothwendig, je nach dem schnelleren oder langsameren Tempo mehr oder weniger. Man kann etwa annehmen: im langsamen Zeitmaß 2 bis 3, im schnelleren 10 bis 12 und mehrere Takte. Darf oder soll die Mitwirkung der Hörner gar nicht unterbrochen werden, so muß entweder das Wechseln unterbleiben, wo man dann den Satz darnach einzurichten hat, oder man muß zwei verschiedene Hornparthieen schreiben, in welchem Falle dann die eine Parthie eintritt, wenn die andere

Digitized by Google

aufhört. Gut ist es, wenn beim Umstecken so viel Zeit gelassen wird, daß der neuaufgesteckte Bogen durch Einhauchen von Luft erst etwas erwärmt werden kann — was besonders bei strenger Kälte nothwendig wird — damit die reine Stimmung nicht Noth leidet, weil das schon geblasene, also erwärmte Horn immer höher ist, als das noch nicht berührte. Es tritt bei dem Hörnerwechsel derselbe Fall ein, wie S. 23 bei dem Clarinettenwechsel erklärt ist.

In der Regel werden die Ripienhörner nur in Sexten, Quinten, Terzen und Octaven angewendet. Siehe Bd. II., Nr. 46. Seltener und gewöhnlich nur in forte werden die gestopften Töne geschrieben, weil sie im piano stumpf, matt seyn würden, stark aber nur forcirt hervorgebracht werden können, sich also hauptsächlich nur für starke Stellen eignen.

Die C-, B- und A-Hörner sind in zwei Gattungen vorhanden: hoch und tief. Der Unterschied beträgt eine ganze Octave. Die hohen heißen Alt, die tiefen Baßhörner. Man schreibt also C, B oder A Alto, will man die hohen, oder C, B, A Basso, will man die tiefen Hörner haben. Beispiele, welche das Verhältniß anschaulich machen, siehe Bd. II., Nr. 47.

Wenn weder Alto noch Basso dabei steht, sondern nur Corno oder Corni in C, A oder B, so bezeichnet dies immer die tiefen Hörner, weil man die hohen, deren Klang zu schreiend ist, die auch schwerer zu intoniren sind, sehr selten und nur in solchen Fällen gebraucht, wo eine grelle Wirkung hervorgebracht werden soll. Die C-, D-, Es-, E-, F-, G- und B-Hörner werden am häufigsten angewendet und zwar — was sich jedoch nach dem richtet, was durch sie vorgetragen werden soll — jedes Horn vorzüglich in derjenigen Tonart, deren Namen es führt, als in C dur C-, in D dur D-, in Es dur Es-Horn u. s. f. Es gibt aber Fälle, wo man ein Horn auch — um das Umstecken zu vermeiden — in einer andern, als der ihm eigenthümlichen Tonart benutzen will und kann, weil es, wenn auch nicht die Stimmung der Tonart, in der man gerade spielt, aber doch diejenigen Töne hat, welche man braucht. Ja man pflegt sich sogar — wo es sich nur um Ausfülltöne handelt — nach der gerade aufgesteckten Horngattung zu richten, sie lieber pausiren als umstecken zu lassen, weil man sie im Laufe des Stückes nothwendig wieder haben muß. Siehe Bd. II., Nr. 48. Aus demselben Grunde kann der Fall eintreten, daß man zu einem Tonstück, welches aus C dur geht, F-Hörner vorschreibt, weil die in demselben vorkommenden Haupthornsätze in F dur liegen. In

Digitized by Google

solchen Fällen kann man also jede beliebige Horngattung in jeder Tonart gebrauchen. Wie das nun in allen Fällen zu halten ist, das muß die Erfahrung geben; eine Norm für alle denkbaren Fälle kann nicht aufgestellt, wohl aber Nachstehendes angedeutet werden: Das C-Horn kann vorkommen in G dur, F dur, c moll, a moll. Eben so kann man die andern Horngattungen in jenen Tonarten benutzen, welche zu ihnen in ähnlichem Verwandtschaftsverhältnisse stehen, wie die erstgenannten Tonarten zu C dur. Die meisten bedeutenderen Hornsolis sind für Es-, E- und F-Horn gesetzt. Solis für D- und B-Horn sind schon seltener, obgleich sie auch vorkommen, weil ihre Wirkung — der Tonlage des Horns wegen — minder gut ist. Noch seltener findet man — hier ist vom Orchester die Rede — Solis in den andern Tonarten.

Die hohen C-Hörner sind, wie alle höheren Horngattungen, zu grell, die tiefen C-Hörner zu tief für bedeutendere Solis. Eben so G-, As- und A-Horn.

Ein Weiteres, wenn die übrigen Horngattungen, neueren Erfindungen und Verbesserungen abgehandelt seyn werden, an seinem Orte, wo auch von den zu vermeidenden Schwierigkeiten für die gewöhnlichen Hörner die Rede seyn wird.

b. Trompete.

(*Trompette. Clarino.*)

Die gewöhnliche Trompete kann man wohl als das unvollständigste, beschränkteste aller im Orchester üblichen Blechinstrumente betrachten. Nichtsdestoweniger ist dasselbe von vorzüglicher Wirkung und Brauchbarkeit. Für die Trompete wird — mit Ausnahme des großen C, welches wie beim Horn im Baßschlüssel geschrieben wird — der Violinschlüssel angewendet. Für das Ripien- (nicht obligat) blasen kann man den Umfang nicht wohl größer annehmen, als (außer dem genannten großen C) vom eingestrichenen c bis zum zweigestrichenen g. Siehe Bd. II., Nr. 49.

Die Natur-, gestopften, schwierigen oder unausführbaren Töne sind in derselben Art wie beim Horn (siehe Bd. I., S. 27) Bd. II., Nr. 49 angegeben.

Die Trompete klingt um eine Octave höher, als das Horn, mit welchem sie im Allgemeinen ziemlich gleiche Behandlung hat. Sie wird gewöhnlich auch nur in Terzen, Sexten, Quinten oder Octaven geschrieben. Siehe Bd. II., Nr. 50.

Digitized by Google

Wie beim Horne, so auch bei der Trompete kann man auf einem und demselben unveränderten Instrumente nicht aus allen Tonarten blasen. Man hat deßhalb auch Bögen zum Umstecken und zwar gewöhnlich C-, D-, E-, Es-, F-, G-, As-, A- und B-Bögen. Die ersten vier nebst dem B-Bogen sind die gebräuchlichsten. — Die Schreibart ist ganz dieselbe wie beim Horn, man kann sich also auch zur Erleichterung, wie bei jenem, dieselben Schlüssel denken. Einige Beispiele Bd. II., Nr. 51, verglichen mit jenen Bd. II., Nr. 44 für das Horn angeführten Erläuterungen werden leicht begriffen; nur muß man nicht vergessen, daß ein und dieselbe Stelle auf der Trompete eine Octave höher klingt, wie auf dem Horn. Was wegen Höhe und Tiefe vom Horn gesagt ist, gilt auch von der Trompete; man hat also auch einen Primarius und Sekundarius. Außerdem ist zum Vortrage der Solis ein besonders gewandter Trompeter nöthig, welchem dann der Bd. II., Nr. 49 bezeichnete Tonumfang zugemuthet wird, wobei man aber heutzutage — wo das sogenannte Clarinblasen *) nicht mehr so üblich ist — doch vorsichtig zu Werke gehen muß, besonders so lange man nicht hinlängliche Erfahrung besitzt.

Eine neuere Trompetengattung (Ventiltrompete), welche später besprochen werden wird, bietet auch viele Erleichterungen dar. Eben so die Klappentrompete.

In welcher Art die Trompetensolis, welche mitunter einen herrlichen Effekt machen, gesetzt seyn können oder sollen, findet man durch einige Beispiele Bd. II., Nr. 52 angegeben; eben so Stellen mit einfacher und Doppelzunge, die auf der zweiten Trompete **) (in der Tiefe) sehr wirkungsvoll werden können.

Ueber die Triller auf der Trompete und über das Schleifen das Weitere im Anhang.

c. Die Posaune.
(Trombone.)

Die Posaune ist ein interessantes aber schwieriges Instrument. Sie kommt der Trompete ziemlich gleich, hat aber den augenschein-

*) Man nannte ehemals diejenige Trompete, welche für die hohen und höchsten Töne bestimmt war, Clarin und den Bläser derselben Clarinist.

**) In früheren Zeiten bediente man sich noch einer dritten ganz für die tiefen Töne bestimmten Trompete, welche man Principal nannte.

Digitized by Google

lichen Nutzen, daß man auf ihr aus allen Tonarten, ohne Umstecken, blasen kann, weil die Verschiedenheit der Tonarten durch Züge hervorgebracht wird. Ihr voller, kräftiger Ton, für das Sangbare, wie für das Erhabene und Imponirende geeignet, gibt derselben einen großen praktischen Werth.

Man hat dreierlei Posaunen im Orchester: die Alt-, Tenor- und Baßposaune. Diese drei Posaunengattungen vereinigt, erhält man, durch ihr schönes Ineinanderschmelzen, ergreifende und kräftige Harmonieen. Die Altposaune ist die höchste, hat die Lage der Altstimme und wird im Altschlüssel geschrieben. Die mittlere, der Tenorstimme ähnliche Tenorposaune, wird im Tenor und die tiefste oder Baßposaune, welche der Baßstimme gleichkommt, im Baßschlüssel geschrieben.

I. Die Baßposaune.

Jede Posaune hat ihrer Bauart nach einen bestimmten Grundton, eine Stimmung, welche verschieden seyn kann. Nach diesem Grundton, welcher mit einer Trompetengattung korrespondirt (übereinstimmt), kann man außer demselben seine Terz, Quint, Octave, Decime ꝛc. (siehe Bd. II., Nr. 53, wo der Grundton der Baßposaune B angenommen ist) hervorbringen, ohne sich eines Zuges zu bedienen. Der Zug verlängert die Klangröhre, stimmt also, je nachdem mehr oder weniger ausgezogen wird, um einen halben, ganzen Ton oder noch mehr herunter. Die auf der in der B-Stimmung angenommenen Züge machen dann das Hervorbringen in andere Tonarten passender Töne möglich. Siehe Bd. II., Nr. 54. Die Noten werden im Baßschlüssel geschrieben und der Umfang der Baßposaune reicht vom großen E bis zum eingestrichenen g durch alle halben Töne. Siehe Bd. II., Nr. 55.

Das Hervorbringen der hohen Töne ist auf der Baßposaune wegen des Lippenansatzes schwer. Auch der Bau des Mundstückes, welches in der Regel mehr für die Tiefe eingerichtet ist, erschwert die Höhe. Es gilt hierüber dasselbe, was beim Horn (siehe Bd. I., S. 27) gesagt worden ist.

Man wendet die Baßposaune häufig auch allein (ohne Tenor- und Altposaune) an, wenn man nur eine Verstärkung des Basses oder den Grundbaß von einem Blechinstrument ausgeführt haben will. Siehe Bd. II., Nr. 56

Schreibt man drei Posaunen, so ist die Baßposaune die Basis, der Grundbaß, das Fundament. Siehe Bd. II., Nr. 57.

Digitized by Google

Als Solo-Concertinstrument verwendet man gewöhnlich die Baßposaune.

II. Die Tenorposaune.

Die Tenorposaune, auf welcher die Höhe schon leichter anspricht, dagegen die Tiefe weniger Kraft hat, hat einen Tonumfang vom großen B bis in's eingestrichene g durch alle halben Töne. Siehe Bd. II., Nr. 58.

Ihre verschiedenen Züge siehe Bd. II., Nr. 59.

Sie wird im Tenorschlüssel geschrieben, und bildet bei Posaunenharmonieen die Mittelstimme. Siehe Bd. II., Nr. 57 c.

III. Die Altposaune.

Diese höchste Posaunengattung ist der Trompete am ähnlichsten! — Ihren Umfang (im Altschlüssel geschrieben) vom kleinen f bis in's zweigestrichene es durch alle halben Töne, siehe Bd. II., Nr. 60; deren Veränderung durch Züge ebenfalls Bd. II., Nr. 61. Sie hat bei den Posaunenharmonieen immer die Oberstimme. Siehe Bd. II., Nr. 57 c.

Manche Componisten erleichtern sich den Posaunensatz dadurch, daß sie die Harmonieen der Posaunen auf ein Notensystem im Baßschlüssel schreiben. Siehe Bd. II., Nr. 57 a.

In diesem Falle muß der Copist bei'm Aussetzen der Stimmen die obere in den Alt-, und die mittlere in den Tenorschlüssel umschreiben, wozu jedoch ein gewandter Copist gehört.

Unter die hauptsächlichsten Schwierigkeiten auf jeder Posaune gehören Sprünge, welche vermöge der Züge gemacht werden müssen, weil es sehr dem Zufall unterworfen ist, bei einem weiten Ausziehen der Röhre den richtigen Platz zu treffen.

Ebenso müssen die Triller durch die Lippen gemacht werden, was dann auch seine großen Schwierigkeiten hat.

Was außer den bisher angeführten Schwierigkeiten noch zu berücksichtigen ist, muß näher kennen zu lernen der Erfahrung vorbehalten bleiben.

Pauke, große, kleine und Roullirtrommel, Tamburin, Castagnetten, türkische Teller (Becken, Piatti), Tamtam, Schellenbaum, Glockenspiel und dergleichen Tonwerkzeuge, deren man sich mitunter im Orchester auch bedient, welche aber größten-

Digitized by Google

theils bei Militär- und Tanzmusik angewendet werden, sind unter jener und — da sie weder Blase- noch Streichinstrumente sind — unter dem allgemeinen Namen „Schlaginstrumente" abgehandelt.

Mehrere andere Instrumente, als Serpent, Ophicleyde, Contrafagott ꝛc., welche auch mitunter im Orchester gebraucht werden, sind in den folgenden Kapiteln besprochen.

Sechstes Kapitel.

Ueber Militärmusik im Allgemeinen.

Die Militärmusik, Feldmusik, zerfällt in zwei Hauptgattungen. Die erste ist: vollständige türkische oder Janitscharenmusik; die zweite: Blechmusik. Die ausübenden Musiker heißen — weil früher die Hoboe das Hauptinstrument bei der Militärmusik war „Hoboisten." Sie sind in der Regel in zwei Classen getheilt. Diejenigen, welche zu der Harmonie gehören, Soloinstrumente spielen, sind die erste Classe. Die Anderen, eigentlichen Ripienisten, die Zweite. Bei manchen Truppen heißt man auch die erste Classe „Hoboisten" die zweite „Bandisten." Die genannten Hauptgattungen werden je nach Bedürfniß oder Sitte in Untergattungen getheilt, als unter Anderem: Harmoniemusik und kleinere Blechmusik. —

Saiteninstrumente sind bei der Militärmusik nicht üblich, ja selbst die Blasinstrumente sind bei manchen kleinern Militärmusiken sehr spärlich, bei andern wieder ungemein stark besetzt. Fast jede Militärmusik hat eine Hauptstimmung, nach welcher die für sie zu schreibenden Musikstücke eingerichtet seyn müssen, z. B. in Es. In diesem Falle sind die meisten von ihr auszuführenden Musikstücke in Es dur, oder deren nächstverwandten Tonarten gesetzt; oder B, As und dergl., wo dann in der Wahl der Musikstücke dieselbe Rücksicht eintritt. Ehe man also für eine Militärmusik schreibt, muß man wissen, welches die Hauptstimmung und Besetzung derselben ist. Bei ganz großen, vollständigen Militärmusiken ist diese Rücksicht nicht zu nehmen, da dieselben gewöhnlich Alles zu besetzen im Stande sind. Ohne über diesen Punkt zu weitläufig werden zu wollen, sei hier eigene Erfahrung empfohlen; das Angedeutete ist genug, um zu wissen, auf was man zu achten hat!

Digitized by Google

Jene Blasinstrumente, welche bereits in den früheren Kapiteln abgehandelt sind und bei der Militärmusik auch angewendet werden, wie A-, B- und C-Clarinette, Fagott, Horne., bedürfen keiner nochmaligen Erklärung, sondern sind nur an den betreffenden Stellen nachzuschlagen. Inwiefern, bei der Militärmusik benutzt, ihre Behandlungsart von jener des Orchestersatzes abweicht, da sie hier in einer andern Musikgattung und Zusammenstellung erscheinen, wird in der Abhandlung über den Instrumentaleffect besprochen, und mit Notenbeispielen belegt werden.

Die Erklärung der andern bei der Militärmusik vorkommenden Instrumente folgt in den nächsten Kapiteln.

Hier ist noch die Harmonie und Tanzmusik zu erwähnen, deren Ausführung an vielen Orten durch die Militärmusiker geschieht.

Harmoniemusik nennt man die Zusammenstellung von Blaseinstrumenten, welche eine vollständige Harmonie bilden. Es giebt der Zusammenstellungen verschiedene, kleinere und größere, entweder von gleichen oder von verschiedenen Blasinstrumenten, als z. B.

a) 2 Clarinetten. 2 Hörner. 2 Fagott. —

b) 1 Flöte. 2 Hoboen. 2 Clarinetten. 2 Hörner. 2 Fagotte. —

c) 4 Hörner. 2 Trompeten. 3 Posaunen und dergl. mehr. Siehe Bd. II. Nr. 62. Beispiele.

Man bedient sich der Harmoniemusik bei Feierlichkeiten und Lustbarkeiten, und kann durch dieselbe, da sie ein vollständiges Ganze bildet, größere Musikgattungen ersetzen.

Die Tanzmusik hat ein weites Feld. Ihr sind — wo man die Mittel dazu hat — fast die meisten Instrumente und Tonwerkzeuge dienstbar. Wo es an solchen fehlt, heißt es: „wer gerne tanzt, dem ist leicht geigen!“ Die Besetzung ist also sehr verschieden. Die beiden äußeren Stimmen, die gesangführende und der Baß, werden am stärksten besetzt. Bratschen findet man selten bei Tanzmusik. — Die Verschiedenheit der Zusammenstellung der Instrumente wird nicht nur durch die Umstände, sondern auch durch den Nationalcharakter des Tanzes bestimmt. Die Begleitung muß einfach seyn und darf den Rhythmus des Hauptgedankens nicht stören. Wer Tänze schreiben will — wozu nicht Jeder Talent hat — mache sich vorerst mit dem Orchester, für welches er setzt, und dessen Fähigkeiten bekannt.

Auch über die beiden genannten Musikgattungen später noch ein Mehreres.

Digitized by Google

Siebentes Kapitel.

Die bei Militärmusiken üblichen Holzblaseinstrumente.

Das Es-Piccolo.

Dieses Piccolo hat denselben Tonumfang und dieselbe Behandlungsweise wie das S. 16 lit. a besprochene *); nur klingt die daselbst angegebene Tonreihe, wie Bd. II., Nr. 63 bezeichnet ist, weil es nicht in D, sondern in Es stimmt. Unter Nr. 64 ist zu ersehen, welcher Vorzeichnung man sich bei diesem Piccolo in andern Tonarten bedienen muß. Noch ist zu bemerken, daß, da dieses Piccolo einen halben Ton höher steht, als das im Orchester vorkommende, die Höhe etwas schwieriger zu erreichen ist, als auf jenem. Weil es auch etwas kleiner ist, so sind die Tonlöcher näher beisammen, was das Spielen auch etwas erschwert. Beispiele im Satz für das Es-Piccolo siehe Bd. II., im Anhang.

Das F-Piccolo,

welches ebenfalls denselben Tonumfang und dieselbe Behandlungsweise wie das D- und Es-Piccolo hat, aber um eine Terz höher als das erstere und um einen Ton höher als das letztere steht, folglich noch kleiner als dieses ist, bietet also in Erzeugung der Höhe und wegen der Nähe der Tonlöcher noch größere Schwierigkeiten dar. Eine genauere Erklärung in Noten, wie solche auch von dem Es-Piccolo gegeben wurde, siehe Bd. II., Nr. 65.

Die Es-Clarinette.

Noch kleiner als die C-Clarinette ist die Es-Clarinette. Ihr Tonumfang ist zwar, siehe Bd. II., Nr. 34 a derselbe, wie der jeder andern Clarinette; sie stimmt aber um eine Terz höher, als die C-Clarinette. Siehe Bd. II., Nr. 66. Die Behandlungsart ist ebenfalls dieselbe, wie bei den andern Clarinettengattungen, nur ist die embouchure, Intonation und der Fingersatz durch das kleinere Verhältniß dieses Instrumentchens bedeutend erschwert, und erfordert eine große Uebung. Sie führt bei der Militärmusik allein oder gemeinschaftlich mit dem Piccolo den hohen Gesang, und ist durch ihren schneidenden, durchgreifenden Ton von sehr guter Wirkung bei der Militärmusik. Besonders guten Effect macht sie da, wo sie — vermöge ihrer hohen Lage — die

*) Ueber den gleichen Tonumfang bei verschiedener Stimmung in der Abhandlung über den Instrumentaleffect ein Mehreres.

Digitized by Google

Gesangstellen der B-Clarinette eine Octave höher mitspielt. Bei ganz stark besetzten Musiken hat man auch zwei Es-Clarinetten. Nach der im vierten Kapitel vorhergegangenen Erklärung der andern Clarinetten wird das Gesagte nebst den Erläuterungen Bd. II., Anhang, genügend seyn. Zur Erleichterung des Ueberblicks sei noch bemerkt, daß die Schreib- und Leseart der Es-Clarinette jener des Es-Piccolo gleich ist.

Die F-Clarinette

ist eine noch kleinere Clarinette. Sie steht um eine Quart höher als die C- und einen Ton höher als die Es-Clarinette; ist also — da von ihr alles gilt, was von der Es-Clarinette gesagt worden, — nur ein noch höheres gesangführendes Instrument bei der Militärmusik. Schreib- und Leseart — abgesehen von der Verschiedenheit des Tonumfanges, — ist also dem F-Piccolo gleich.

D- und (noch weniger bekannte) **G-, H-, E- ꝛc. Clarinetten** erklären sich nach dem bisher Gesagten von selbst; deßhalb über dieselben nichts, als die Verweisung auf Bd. II., Anhang.

Die Terzflöte.

Diese Flötengattung ist eigentlich ein Mittelding zwischen der gewöhnlichen Flöte — mit welcher sie in Tonumfang und Behandlungsart ganz gleich ist — und dem Piccolo. Sie klingt eine Terz höher als sie geschrieben wird; nicht so voll wie die gewöhnliche Flöte und nicht so dünn, spitz, wie das Piccolo. Mitunter, jedoch sehr selten, kommt sie auch im Orchester vor. Gewöhnlich wird sie nur bei Militär- und Tanzmusik gebraucht *). Einige Beispiele siehe Bd. II., Nr. 67.

Contrafagott, Quartfagott. **)

Der Contrafagott ist die tiefste Fagottgattung. Sein Umfang ist zwar derselbe wie der des gewöhnlichen Fagotts, seine Stimmung ist aber eine Quart tiefer, weßhalb er auch Quartfagott heißt. Siehe Bd. II., N. 68. Er eignet sich durch seine bedeutende Tiefe zum

---

*) Das C-Flötchen,

Ist die kleinste Flötengattung. Sein Tonumfang ist derselbe, wie jener der gewöhnlichen Flöte; seine Stimmung aber ist C.

**) Eine andere, jedoch sehr selten gewordene Contrafagottgattung steht gerade um eine ganze Octave tiefer, als der gewöhnliche Fagott. Siehe Bd. II., Nr. 69.

Digitized by Google

Grundbaß bei den Blaseinstrumenten, wird mitunter auch im Orchester, hauptsächlich aber bei Militärmusiken als Ersatz oder Verstärkung des Serpents gebraucht. In der Höhe wird er wenig angewendet, weil diese leichter mit dem gewöhnlichen Fagott hervorgebracht werden kann.

Einige Beispiele über Anwendung und Wirkung des Contrafagotts siehe Bd. II., Anhang.

Serpent, Schlangenrohr.

Diesen Namen hat das Instrument von seiner schlangenartigen Form. Der volle, durchdringende Ton des Serpents in der Tiefe gibt ihm bei der Militärmusik die Stelle, welche der Contrabaß im Orchester einnimmt; er ist daher ein Instrument von großer Wichtigkeit. Derjenige Serpent, dessen man sich bei der Militärmusik bedient, steht in der Regel in Es. Die Bd. II., Nr. 70 stehenden Töne sind Naturtöne dieser Stimmung, werden — wenn alle Tonlöcher geschlossen sind — wie auf der Trompete durch den Ansatz hervorgebracht. Im Orchester gebraucht man gewöhnlich den in D gestimmten Serpent, bei welchem dann die eben angegebenen Naturtöne einen halben Ton tiefer stehen.

Der Umfang des Serpents ist vom großen C bis ins eingestrichene a. Siehe Bd. II., Nr. 71 durch alle halben Töne. In der Höhe schreibt man jedoch in der Regel nicht über es. Die halben Töne sind schwer zu machen, weil man für dieselben weder Tonlöcher noch Klappen hat. Sie werden entweder durch den Lippenansatz oder durch nur halbes Bedecken der Tonlöcher erzeugt, sind also jedenfalls in Läufen (Passagen) zu vermeiden.

Der Serpent wird im Baßschlüssel geschrieben, wie der Fagott. Einige Beispiele siehe Bd. II., N. 72.

Achtes Kapitel.

Die bei Militärmusiken üblichen Blechinstrumente.

Ophicleyde.

Ist ein in neuester Zeit erfundenes Baßinstrument von ausgezeichnet guter Wirkung. Es vertritt die Stelle des Serpents, bietet

Digitized by Google

aber viel mehr Vortheile dar als jener. Wie bei neuen Erfindungen Verbesserungen und Verbesserungsversuche die natürliche Folge derselben sind, so ist es auch mit dem Ophicleyde. Es mag genügen, hier jene Gattung zu besprechen, welche bis jetzt am allgemeinsten geworden und auch im Orchester bereits eingeführt worden ist. Dieses ist der ganz aus Messing gebaute Ophicleyde, welcher Klappen und den Bd. II., Nr. 73 bezeichneten Tonumfang hat. Die Töne — namentlich die halben — haben mehr Kraft und Bestimmtheit als auf dem Serpent; es ist also aus dieser Erfindung ein bedeutender Gewinn für die Blechinstrumentalmusik hervorgegangen. Was man sonst dem Contrafagott oder Serpent gegeben hat, wird jetzt für Ophicleyde geschrieben. Einige Beispiele siehe Bd. II., Nr. 74.

Posaunen.

Außer den S. 31 ff. bereits abgehandelten Posaunen, welche bei der Militärmusik ebenfalls angewendet werden, gibt es noch andere Posaunengattungen. Wir übergehen die ganz außer Gebrauch gekommenen Sopranposaunen, welche eigentlich nichts anders waren, als Trompeten mit Zügen, und beginnen mit der

Quartposaune.

Diese ist bei manchen Militärmusiken eingeführt. Es ist eine Baßposaune, klingt aber eine Quart tiefer als es geschrieben wird. Ein Beispiel siehe Bd. II., Nr. 75.

Sie ist jedoch nur noch sehr selten zu finden. Statt ihrer findet man häufiger die

Quintposaune,

welche ebenfalls eine Baßposaune ist. Sie ist größer als die gewöhnliche Baßposaune, hat einen größern, Bd. II., Nr. 76 bezeichneten Umfang in der Tiefe, wodurch sie als ein wirkungsvollerer Baß erscheint als jene. Die Schreibart ist dieselbe, die Behandlungsart des Spielenden aber ist anders, worüber jedoch hier nicht abgehandelt wird. Ein Näheres später.

Gottfried Webers Doppelposaunen.

Eine im Jahr 1817 bekannt gewordene Erfindung sind die Doppelposaunen von G. Weber. Die Beschreibung derselben, wie sie die Hofmusikhandlung und Instrumentenfabrik der Herren B. Schott

Digitized by Google

Söhne in Mainz (woselbst diese Instrumente unter persönlicher Anleitung des Erfinders verfertigt wurden) gibt, sei hier wörtlich aufgenommen.

Die Vortheile, welche die Gottfried Weberische Doppelposaune in jeder Hinsicht gewährt, sind so vielfältig, daß es nur darum möglich ist, sie mit wenigen Worten darzustellen, weil sie zugleich auch so augenscheinlich sind, daß jeder sie auf den ersten Blick begreifen und anerkennen muß.

Das Instrument, so wie wir es, ganz nach der vom Erfinder in seiner Akustik der Blaseinstrumente (Leipziger allgemeine musikalische Zeitung, XVIII. Jahrgang, 1816) ausgesprochenen Idee, und unter seinen Augen, anfertigen lassen, hat, statt der bisher gewöhnlichen einfachen Schiebröhre, deren zwei ineinander greifende neben einander.

Durch diese einzige Vorrichtung werden folgende Vortheile gewonnen:

Fürs Erste liegen auf der solchergestalt doppelt gewundenen Posaune alle Züge nur halb so weit auseinander, als auf der bisher gewöhnlichen, wodurch eine unabsehbare Erleichterung für den Spiel erentsteht.

Eben dieses nahe Beieinanderliegen der Züge auf der Doppelposaune begründet aber zugleich auch den noch viel wichtigeren und wesentlicheren Vortheil, daß es dadurch möglich wird, dem Instrument, statt wie bisher bloß sechs oder sieben Züge oder Stellungen, nunmehr deren volle neun zu geben, wodurch nicht nur eine für den Baßposaunisten sehr wichtige Vergrößerung des Tonumfanges in der Tiefe (der compendiöseren Gestaltung des Instrumentes ungeachtet) gewonnen wird, sondern auch ein neuer Reichthum an sogenannten doppelten Tönen entsteht, welche bekanntlich eine so wesentliche Erleichterung des Tonspiels der Posaune ausmachen.

Wir können dieß durch wenige Zeichnungen und Gammen Jedermann verständlich machen.

Wir reden zuerst von der Tenorbaßposaune (d. h. Tenorbaßposaune, mit Baßmundstück geblasen, Baßposaune von Tenormensur), als derjenigen, welche die allgemein bekannteste und üblichste ist; es ist nämlich die, welche auf der ersten Stellung (ganz herein) den B-Accord gibt und also der B-Trompete correspondirt.

Fig. A zeigt die darauf befindlichen Züge. Man sieht daraus, daß ihr Tonumfang sich, statt bisher nur bis F und höchst unvollkommen etwa noch bis E, nunmehr bis D erstreckt, welches noch ein vollkommen sicherer und kräftiger Ton ist.

Digitized by Google

Nebst dem sieht man leicht, sowohl aus der Figur A, als aus der correspondirenden Skale AA, daß durch diese größere Reichhaltigkeit an Stellungen oder Zügen weit mehrere Töne als bisher auf mehrfache Art erzeugt werden können. So findet sich z. B. der Ton A nach der bisherigen Vorrichtung nur ein Mal, nämlich in der zweiten Stellung, auf der Doppelposaune aber zwei Mal, nämlich ein Mal wie gewöhnlich in der zweiten Stellung und noch ein Mal in der neunten. Eben so B bisher nur in der ersten Stellung, jetzt in der ersten und achten. Das H, welches bisher wegen Mangel an gehöriger Länge der Schiebröhre matt, elend und falsch hervorkam, kann nun vollkommen kräftig und rein angegeben werden. — Ferner findet sich der Ton fis, statt bisher nur in der fünften, jetzt auch in der neunten Stellung, g bis jetzt nur in der vierten, nun auch in der achten; und so fort:

a	bisher	nur	in	der	2ten	und	6ten,	jetzt	auch	in der 9ten,
b	„	„	„		1ten	„	5ten,	„	„	„ 8ten,
d	„	„	„		1ten	„	4ten,	„	„	„ 9ten,
es	„	„	„		3ten	„	„	„	„	„ 8ten,
e	„	„	„		5ten	„	„	„	„	7. u. 9ten,
f	„	„	„		1ten	„	6ten,	„	„	„ 8ten,

Noch größere Mannigfaltigkeit erhält man, wenn man auch die Töne der mit Nr. 7 bezeichneten Reihe mitbenutzen will (welche dem b der Trompete korrespondiren und nur um etwas höher gezogen werden müssen, weil bekanntlich der Ton b auf der Trompete von Natur immer zu tief ist). Alsdann findet man auch

c	in	der	9ten	Stellung,
cis	„	„	8ten	„
d	„	„	7ten	„
es	„	„	6ten	„
e	„	„	5ten	„
f	„	„	4ten	„
fis	„	„	3ten	„
g	„	„	2ten	„
as	„	„	1ten	„

Um nun an einem Beispiele zu zeigen, ob und welche Vorzüge das Tonspiel auf der Doppelposaune vor der bisherigen gewährt, betrachte man nur einmal die Stelle Fig. AAA. Die erste der darunter gesetzten Zifferreihen zeigt die Züge an, welche erforderlich sind, um die vorgeschriebenen Töne auf der bis jetzt gewöhnlichen Posaune herauszubrin-

Digitized by Google

gen; auf der Doppelposaune aber können dieselben, wie man sieht, zwar auch mit denselben Zügen (welche jedoch nur halb so weit auseinander liegen) hervorgebracht werden, aber nebst dem auch noch auf die durch die unteren Ziffern angedeutete Art, so daß der Zug von B bis c, welcher auf der alten Posaune fast die ganze Länge der Röhre betrug, hier nur etwa 3 Zoll beträgt, und vollends der von B bis H, welcher auf der alten die volle Länge der Schiebröhre maß und die ganze Länge des Armes in Anspruch nahm, jetzt auf der Doppelposaune kaum 2 Zoll Zug erfordert.

Die Skale des Tenorposaunisten ergibt sich auf dieselbe Art aus Fig. B und BB, und die des Altposaunisten aus Fig. C und CC. Man wird leicht bemerken, daß in diesen höhern Regionen der Reichthum an doppelten Tönen noch größer wird als bei A und AA. So kann z. B. der Tenorist oder Altist die Töne $\overline{es}$, $\overline{f}$, $\overline{g}$, $\overline{as}$, $\overline{b}$ oder $\overline{e}$, $\overline{fis}$, $\overline{gis}$, $\overline{a}$, $\overline{h}$ auf einer Stellung blasen u. s. w. (Uebrigens sind auch hier die dem $\overline{b}$ der Trompete korrespondirenden Töne durch weiße Noten, die dem Trompeten-$\overline{f}$ entsprechenden aber durch viereckige Noten ausgezeichnet. Letztere müssen etwas tiefer gezogen werden, weil das $\overline{f}$ der Trompeten von Natur etwas zu hoch ist).

Eben so ergibt sich aus D und DD die Skale und der Tonreichthum der großen eigentlichen Paßposaune, Quartposaune (welche im Grund eine tiefe F-Trompete ist und ganz herein den F-Accord angibt). Ihr Umfang reicht bis Contra-B, ja selbst bis Contra-A, welches letztere noch ohne Vergleich besser ist, als bisher das Contra-H war.

Auf ähnliche Art wird Jeder, welcher für die Altposaunne nicht, wie oben angenommen worden, ein Instrument von derselben Mensur wie die Tenorposaune, sondern ein an sich um eine Quarte höheres Instrument (Es-Trompete, ganz herein den Es-Accord angebend) haben mag, die Züge und Skale dafür in den Figuren E und EE finden.

Bei all diesen dem Instrument neugewonnenen Zügen versteht es sich übrigens leicht von selbst, daß ein Spieler, der in denselben noch nicht geübt ist, sie, wenn er will, auch unbenutzt lassen und auf der Doppelposaune die Töne auch bloß so ziehen kann, wie er es bisher auf seiner einfachen zu thun gewohnt war, nur mit dem einzigen Unterschiede, daß er hier alles wie gesagt doppelt so nahe beisammen hat, als auf der einfachen, und daß also jeder Posaunist, so wie er ein

Digitized by Google

solches Instrument auch zum erstenmal in die Hand bekommt, auf demselben sogleich alles eben so wie auf seiner bisher gewohnten Posaune spielen kann, nur, der Engzügigkeit halber, mit größerer, freilich für den ersten Augenblick vielleicht befremdender Bequemlichkeit.

Nicht unwichtig ist nebst dem noch der Nebenvortheil, daß das Instrument im Ganzen auch doppelt so kurz beisammen ist, als die bisherige einfache Posaune, wodurch denn auch die Handhabung desselben in beengten Räumen, z. B. im Orchester, oder auch beim Marschiren zu Fuß oder zu Pferd, unvergleichlich erleichtert wird. Insbesondere fällt auch der bisherige grobe Mißstand hinweg, daß an der einfachen großen Baßposaune, auf welcher die Züge sogar weiter auseinander lagen, als eines Mannes Arm zu reichen vermag, eine eiserne Zieh- und Schiebstange angebracht werden mußte, damit mittelst derselben der Spieler die Schiebröhre bis zur erforderlichen Entfernung hinausstoßen könne, und die er nach erfolgtem Wiederhereinziehen wieder fahren läßt! — Auf der Doppelposaune braucht der Spieler, selbst um Contra-A zu erreichen, den Arm noch nicht einmal ganz auszustrecken.

Wer außer diesen Resultaten auch die nähere Erörterung der Grundsätze selbst zu vernehmen wünscht, findet sie in der oben angeführten Gottfried Weberischen Akustik der Blaseinstrumente, §. 9, 10, 11, 14, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, dann in dessen Abhandlung über Instrumentalbässe in Nr. 41 bis 44 des XVIII. Jahrgangs der allgemeinen musikalischen Zeitung §. 8, 19, 20, 21, 22, 23, 24, woselbst auch der Sinn der in den Tabellen AA, BB, CC und DD vorkommenden römischen Ziffern erklärt ist, und im XIX. Jahrgange derselben Zeitung.

Das Posthorn.

Dieses Instrument ist ein Horn in verjüngtem Maßstab. Die Tonlage desselben ist gerade eine Octave höher als jene des Hornes. Der Umfang ist — der Schreibart nach — ebenfalls derselbe; auch findet mit den natürlichen und gestopften Tönen dasselbe Verfahren statt. Durch die kleineren Dimensionen des Posthorns und dadurch, daß es mit einem Trompetenmundstück geblasen wird, erhält der Ton etwas Scharfes, Grelles. Bei Posthörnern mit Klappen ist man in der Schreibart weniger beschränkt, weil man, eben dieser Klappen wegen, mehr auf einem solchen Instrumente auszuführen vermag. In der Regel bedient man sich des Posthorns nur zu einzelnen Solis. Beispiele später.

Digitized by Google

Signalhorn,

(Flügelhorn, Klappenhorn, Halbmond, — auch *Buglehorn* [Büffelhorn], Bügelhorn — genannt.)

Diese verschiedenen Namen bezeichnen eigentlich nur ein und dasselbe Instrument, welches in verschiedenen, einander jedoch immer ähnelnden Gestalten, mehr oder weniger vollständig erscheint.

Signalhorn, Flügelhorn oder Halbmond, wenn sie beim Militär nur zur Weiterverbreitung des Kommandos als Signalinstrumente dienen, haben höchstens nur fünf Töne wie die sogenannten russischen Hörner (klein h bis c). Siehe Bd. II., Nr. 77.

Das Klappenhorn oder Klappenflügelhorn jedoch erscheint schon viel interessanter. Sein Umfang (siehe Bd. II., Nr. 78) geht mit Hülfe der Klappen durch alle halben Töne. Der Ton hat Aehnlichkeit mit jenem der Trompete, es wird auch mit einem dem Trompetenmundstücke ähnlichem Mundstücke angeblasen, hat aber eine besondere Fülle, Rundung und Stärke.

Das Klappenflügelhorn klingt eine Octave höher als die Trompete. In der Regel steht es in C oder B, kann aber durch das Einsetzen von Stiften oder, wenn es mit Auszügen versehen ist, auch in Es, D ꝛc. gestimmt werden. Von besonderer Wirkung ist es bei der Blechmusik als Soloinstrument, kann aber auch als Mittelstimme gebraucht werden. Eine besondere Gattung sind die Baßflügelhörner, welche einen Tonumfang vom großen C bis e und f haben. Diese können auch zur Verstärkung des Basses verwendet werden. Beispiele über die Schreibart (welche übrigens mit jener des Hornes oder der Trompete gleich ist) und Wirkung, findet man im Anhang.

Klappentrompete.

Um die auf einer gewöhnlichen Trompete unmöglichen oder stumpfen Töne möglich und wohlklingend zu machen, hat man die Trompete ebenfalls mit Klappen versehen. Eine solche Trompete heißt dann Klappentrompete. In neuerer Zeit ist dieselbe aber auch wieder ziemlich außer Gebrauch gekommen und man bedient sich statt ihrer der

Ventiltrompete.

Durch den Ventildruck kann man auf dieser Trompetengattung Töne mit Kraft und Reinheit hervorbringen, welche auf einer gewöhnlichen Trompete gar nicht, auf der Klappentrompete nicht so gut zu erzeugen sind; die Töne haben mehr Gleichheit und Wohlklang. Die Schreibart

Digitized by Google

für die Klappen- und Ventiltrompete ist wie für die gewöhnliche Trompete; der Komponist braucht also nur ihre Existenz zu kennen, um zu wissen, daß er sich für dieselbe Schwierigkeiten zu setzen erlauben darf, welche auf der früher abgehandelten Trompete hervorzubringen unmöglich seyn würden.

Ventilhorn.

Derselbe Unterschied, welcher zwischen der gewöhnlichen und der Ventiltrompete ist, ergibt sich auch zwischen dem gewöhnlichen und dem Ventilhorn. Dergleichen verbesserte Hörner oder Trompeten werden auch Inventionshörner, Inventionstrompeten genannt, weil sie eine neue Erfindung sind; oder auch chromatische Hörner, chromatische Trompeten, weil man auf ihnen chromatische Läufe hervorzubringen vermag. Der Wunsch, diese doch immer noch mangelhaften Instrumente zu verbessern, ihre Brauchbarkeit zu erhöhen, erzeugt fortwährend mehr oder weniger gelungene Versuche, welche nicht selten auf Kosten der Natur oder des Charakters dieser Instrumente gemacht werden. Alle derartigen Neuerungen mit ihren verschiedenen Benennungen hier anzuführen, dürfte, selbst wenn es nicht gegen die Tendenz dieses Werkes wäre, den Anfänger nur verwirren, statt ihn zu belehren. Es bleibt deßhalb auch eine genauere Beleuchtung des Werthes oder Unwerthes manches bisher erwähnten Gegenstandes einem späteren Zeitpunkte vorbehalten, da zuvörderst nur eine allgemeine Kenntniß der üblichsten Instrumente erlangt werden soll.

Neuntes Kapitel.

Schlaginstrumente.

Schlaginstrumente nennen wir im Allgemeinen diejenigen Tonwerkzeuge, welche weder geblasen noch gestrichen, sondern durch Anschlagen zum Klingen gebracht werden. Daher auch der früher üblich gewesene Ausdruck „Clavierschlagen.“ Die hier abzuhandelnden Schlaginstrumente sind, mit wenigen Ausnahmen, solche Tonwerkzeuge, welche nur Klang, keineswegs aber Ton (von bestimmbarer Höhe) haben, durch die nur der Lärm, nicht aber die Tonmasse verstärkt wird. An

Digitized by Google

gehörigem Orte angebracht, sind sie jedoch von Wirkung. Obenan als vollständigstes, verschiedener Stimmung fähiges Schlaginstrument steht:

Die Pauke.

(*Tympano*, plur. *Tympani.*)

Die Pauken sind runde Kessel von Messing, Kupfer oder Silber, von verschiedener Größe. Die hohen sind kleiner, die tiefen größer.

Die Oeffnung dieser Kessel ist mit Pergament (Eselshaut) überzogen und ringsum mit Schrauben befestigt, durch welche man sie mehr oder weniger anziehen, höher oder tiefer stimmen kann. Eine neuere Erfindung erleichtert das schnellere Stimmen der Pauken, indem der Kessel gedreht und durch einen innen angebrachten Mechanismus auf diese Weise das Fell angezogen oder abgespannt wird.

Die kleinere Pauke nennt man C, die größere G. Die Noten (in der Regel nur Prime und Dominante) werden im Baßschlüssel geschrieben. Die Stimmung wird „also" bezeichnet: Tympani D, A, Es, B u. s. w., je nach der Tonart, in welcher man die Pauken anwendet. Die Pauken werden dann nach Vorschrift gestimmt und die Noten C, G klingen dann bald D, A, Es, B u. s. w. S. Bd. II., Nr. 79.

In neuerer Zeit schreibt man aber gewöhnlich die Noten nach ihrem Klange (nur ohne Vorzeichnung von Kreuzen oder b) hin. Siehe Bd. II., Nr. 80.

Es erscheinen also die Pauken in jeder Tonart als Verstärkung des Grundbasses der tonischen und Dominantenharmonie; daher auch für einen derartigen ohne Wechsel auftretenden Baß der Spottname „Paukenbaß." Die verschiedenen Schlagmanieren nennen die Pauker Wirbel, Abzugsschlag, Roulement, einfache, doppelte, gerissene und tragende Zunge, doppelte und einfache Kreuzschläge, welche sich der Wißbegierige von einem Pauker zeigen lassen kann, da sie sich nicht wohl mit Noten beschreiben lassen. Es gibt Stellen in Tonstücken, bei welchen man sich mehrerer Pauken bedient und auch eine andere als die angegebene Stimmung vorschreibt. Beispiele davon, so wie einige allgemein bekannte Effektstellen für die Pauke siehe Bd. II., Nr. 81. Daß zum Umstimmen der Pauken — besonders im Laufe eines Satzes — eine angemessene Zeit gelassen werden muß, versteht sich wohl von selbst. Die Schreibart für die Pauken hängt von dem Effekt ab, welchen der Tonsetzer durch dieselben hervorzubringen beabsichtigt; es sei also hier nur noch bemerkt, daß die Pauken bei Militärmusiken größtentheils — wegen des schwierigen Transports — außer Gebrauch gekommen sind.

Digitized by Google

Die große (türkische) Trommel.
(*Gran Tamburo. Gran Cassa. Grosse Caisse.*)

Nur in einzelnen Noten, gewöhnlich am Anfang eines Taktes oder überhaupt auf den schweren Taktzeiten, erscheint die große Trommel gleichsam nur als rhytmische Verstärkung des Grundbasses, welche durch den Schlag des Klöppels auf das eine, angespannte, keineswegs aber gestimmte Fell, hervorgebracht wird. Mitunter hat der Großetrommelschläger in der linken Hand eine Ruthe, mit welcher er in Pianostellen auf dem andern Felle schnellere Nachschläge macht. In solchen Fällen schreibt man die Anschlagnoten mit dem Halse nach unten und die Ruthennachschläge — gewöhnlich auch noch in kleineren Noten — mit dem Halse nach oben und zwar immer im Baßschlüssel und auf dem Platze des kleinen c. Siehe Bd. II., Nr. 82.

Die Wirkung der großen Trommel, sowohl im Orchester, wo sie in neuerer Zeit eine Rolle spielt, wie bei der Militärmusik, bedarf wohl keiner besonderen Erklärung.

Kleine Trommel.
(*Tamburo piccolo, la Caisse, le Tambour.*)

Die kleine Trommel, deren schnarrender Klang durch eine über das untere Fell gespannte Darmsaite entsteht, influirt auf die Musik durch die Verschiedenheit der rhytmischen Figuren, wovon einige Beispiele Bd. II., Nr. 83 angeführt sind. Man bedient sich zum Aufzeichnen des eingestrichenen c im Violinschlüssel. Außer den verschiedenen Signalen, welche beim Militär auf der Trommel ausgeführt werden, deren Erklärung nicht hierher gehört, unterstützt dieselbe den Rhytmus in der Musik durch die oben angeführte, oft trefflich wirkende Mannigfaltigkeit und ist bei Massen eine bedeutende Verstärkung. Die Anwendung bleibt dem Komponisten überlassen.

Roulirtrommel.

Diese hat einen gedämpfteren Ton und wird mehr zu Wirbeln im Piano angebracht, wo die gewöhnliche Trommel zu grell, die andern Instrumente zu sehr deckend, wirken würden. Ein Beispiel über den Effekt dieser Trommelgattung siehe Bd. II., Nr. 84.

Tamburin.
(*Tamburino.*)

Das Tamburin ist eigentlich auch eine Art von Trommel, wird aber

Digitized by Google

nicht mit einem Schlägel, sondern mit der Hand angeschlagen. Die um den Holzreif desselben angebrachten Metallringelchen oder Glöckchen klingen durch den Anschlag der Hand mit, oder werden durch Schütteln in Vibration gesetzt. Ihr Gebrauch läßt sich mehr durch das Anhören erkennen als eigentlich beschreiben.

Türkische Teller, Becken.
(*Piatti, Cimbales.*)

Diese haben in der Regel die Schläge mit der großen Trommel gemein, in welchem Falle keine besondere Linie für sie geschrieben wird. Will man sie besonders schreiben, so bedient man sich dazu desselben c im Violinschlüssel wie bei der kleinen Trommel. Will man von ihnen mehr als den Anschlag, etwa eine Bewegung wie jene der Ruthen der großen Trommel, so wird dieß bezeichnet, wie Bd. II., Nr. 85 zu ersehen ist.

Der Hauptschlag geschieht durch das flache Aneinanderschlagen der Becken; die andern Figuren werden durch das Anschlagen der Spitze des einen an die Fläche des andern Beckens gemacht, was jedoch nur im Piano bemerkbar seyn kann.

Triangel.
(*Triangolo. Triangle.*)

Die Behandlungsart dieses ebenfalls nur rhytmisch wirkenden Tonwerkzeuges, wozu man sich zum Aufschreiben der Figuren auch des c im Violinschlüssel bedient, ist leicht zu ermessen. Einige Beispiele siehe Bd. II., Nr. 86.

Der Schellenbaum.

Ist ein Gefährte der Becken und großen Trommel. Die auf demselben angebrachten Glöckchen und ähnliche Klangwerkzeuge werden durch das taktmäßige Schütteln gleichzeitig mit den andern Lärmwerkzeugen in Bewegung gesetzt und vermehren die klingende Kraft. Für den Schellenbaum — bei großen Militärmusiken hat man deren, ihres stattlichen Ansehens wegen, mehrere — wird keine besondere Stimme geschrieben. Sein Eintreten wird im Laufe der Proben von dem Dirigenten bestimmt.

Glockenspiel.

Die Glockenspiele, welche nicht nur bei Militär-, sondern auch bei Orchester- und Tanzmusik mit gutem Erfolge angewendet werden

Digitized by Google

können (siehe Bd. II. Nr. 87) bestehen aus einer Reihe — gewöhnlich einer Octave — aneinander gefügter Glöckchen, welche mittelst eines Stäbchens je nach Vorschrift angeschlagen werden. Sowohl ihre Stimmung, wie auch ihr Umfang und ihre Form ist verschieden; es besteht darüber keine allgemein angenommene Norm.

Da diese Glöckchen nur in der Höhe vorkommen, so schreibt man sie im Violinschlüssel, mit der Vorzeichnung der Tonart, aus welcher das Stück geht.

Tamtam.
(Tomtom. Beffroi.)

Ist eine Platte von verschiedenem Metalle, eigener, bei uns nicht bekannter Composition, ähnlich dem der Becken, durch deren Anschlag ein lange anhaltender ungeheurer Klang entsteht. Spontini wendete es zuerst in der Vestalin an. Später wurde es auch in andern Opern, z. B. Norma von Bellini u. A., benutzt. Es ist weder ein musikalisches Instrument, noch allgemein eingeführt, darum auch hier nur seine Existenz erwähnt wird.

Castagnetten.

Diese kleinen Holzklappen, deren sich die Tänzer zum genauen Marquiren des Rhythmus bedienen, werden häufig bei Tänzen in Opern und Balletten benutzt. Ihre Schreibart ist Band II. Nr. 88 angegeben.

Zehntes Kapitel.
Kirchenmusik.

Außer der Orgel sind die Singstimmen, deren Erklärung später folgt, wesentlicher Bestandtheil der Kirchenmusik.

Alle bei den verschiedenen kirchlichen Feierlichkeiten üblichen Musiken sind theils mit, theils ohne Instrumental- oder mit Orgelbegleitung gesetzt. Da alle Instrumente, welche in Partituren von Kirchenmusiken vorzukommen pflegen, bereits abgehandelt sind, so folgt für diesen Zweig der Musik nur noch die Erklärung der

Digitized by Google

Orgel.

Das großartigste und vollständigste aller musikalischen Instrumente ist die majestätische Orgel.

Eine vollständige Beschreibung derselben würde allein ein Werk ausfüllen. Zur allgemeinen Kenntniß diene Nachstehendes.

Die Orgel hat ein Manual (Claviatur wie bei dem Clavier) und ein Pedal, welch Letzteres mit den Füßen getreten wird.

Der gewöhnliche Umfang des Manuals geht vom großen C bis in das dreigestrichene d (siehe Bd. II. Nr. 89) durch alle halben Töne. Daß es noch alte Orgeln mit sogenannter kurzer Octave gibt, bei welchen in der großen Octave die Töne cis, dis, fis und gis fehlen, oder solche, welche in der Höhe weniger Töne haben, endlich aber neuere von größerem Umfange, sei hier nur angedeutet. Von Disposition oder Einrichtung jeder Orgel — da solche fast bei jedem Instrumente abweicht — kann man sich durch den Augenschein leicht überzeugen.

Für die rechte Hand des Manuals schreibt man im Violin- oder Sopran-, für die linke im Baßschlüssel. Der Fingersatz — besonders im gebundenen Spiele — weicht wesentlich von jenem des Claviers ab.

Der Umfang des Pedals ist ebenfalls sehr verschieden. In der Regel reicht er bei vollständigen Instrumenten vom großen bis zum eingestrichenen c, hat also zwei volle Octaven durch alle halben Töne; siehe Bd. II. Nr. 90.

Doch findet man häufig bei sonst sehr vollständigen Orgeln nur eine oder 1½ Octaven Pedal. Es wird für dasselbe immer im Baßschlüssel geschrieben. Die Ueberschrift **Ped.** oder **Tasto solo**, zeigt an, daß der Baß von dem Pedal allein, ohne Manual, gespielt werden soll; während ohne diese Vorschrift der Organist die Grundnoten des Manuals als Verstärkung des Basses auch mit dem Pedal mitspielt.

Die Töne auf der Orgel entstehen durch das Erklingen der in derselben angebrachten Pfeifen von verschiedener Größe und verschiedenem Stoffe. Diese Pfeifen werden durch das Eindringen der durch Blasebälge in die sogenannte Windlade beförderten Luft in der Art zum Erklingen gebracht, daß sich mit dem Aufsetzen der Finger oder Füße an den betreffenden Pfeifen Ventile öffnen, wodurch die Luft in dieselben eindringen kann. Die genannten Pfeifen sind entweder von

Digitized by Google

HARVARD UNIVERSITY
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
CAMBRIDGE 38, MASS.

Holz oder Metall sind werden eingetheilt 1) in Flötenwerke (Labialpfeifen) und 2) Rohrwerke (Schnarr- oder Zungenpfeifen). Sie sind nicht nur von verschiedener Größe (je nach Höhe oder Tiefe), sondern auch offen oder gedeckt, weiter und enger Mensur.

Durch die genannte Verschiedenheit entsteht nun der Unterschied in der Tonqualität, Tonfarbe, woraus dann die Eintheilung in verschiedene Stimmen hervorgeht. Diese verschiedenen Stimmen, deren Namen später angegeben werden, können durch die sogenannten Registerzüge einzeln, theilweise oder im Ganzen zum Erklingen gebracht werden. Genaue Kenntniß der Wirkung der verschiedenen Stimmen kann man nur auf der Orgel selbst erlangen. Auf den Registerzügen ist in der Regel nicht nur der Name, sondern auch die Tongröße — Höhe oder Tiefe, welche man auf der Orgel nach Fußmaß berechnet und benennt — angegeben, als z. B. Principal 8 Fuß oder 4 Fuß, Subbaß 16 Fuß u. s. f.

Ueber die nähere Erklärung dieser Tonberechnung muß hier auf ausführliche Orgelschulen verwiesen werden.

In J. G. Werners Orgelschule, Mainz bei B. Schott Söhne, zweiter Theil, Seite 10 bis 22, findet man ein ausführliches Verzeichniß der bekanntesten Orgelstimmen.

Ueber den Gebrauch der Orgelstimmen sei hier noch ein kurzer Auszug aus besagter Orgelschule eingeschaltet.

„Der richtige Gebrauch der Orgelregister gründet sich auf die gehörige Kenntniß derselben. Hat man deutliche Begriffe von der Tongröße der Orgelstimmen, weiß man Grund- und Nebenstimmen und Mixturen, Flöten- und Rohrwerke gehörig zu unterscheiden, ist man mit dem eigentlichen Charakter dieses oder jenes Registers bekannt, so wird man sich, in Verbindung mit einem gebildeten musikalischen Geschmack, schon ziemlich mit der Orgel zu behelfen wissen. Es würde ein unnützes Unternehmen seyn, mehrere künstliche und besondere Registerziehungen hier aufzustellen, und Mancher würde davon keinen Gebrauch machen können, weil in seiner Orgel diese und jene Stimme nicht zu finden seyn würde. Lieber mögen dafür einige allgemeine Regeln folgen: Die 8füßigen Stimmen sind fürs Manual, so wie die 16füßigen fürs Pedal die brauchbarsten, dem Gehör gleichsam am gerechtesten. Die 4-, 2- und 1füßigen dienen ihnen zur Verstärkung, und man muß immer darauf Rücksicht nehmen, daß diese jene nur begleiten, nicht aber überschreien. Es kann indessen auch wohl der Fall seyn, daß

Digitized by Google

man die 4füßige Stimme zur herrschenden machen will, und eine schwächere 8füßige absichtlich nur zum Grund unterlegt. Die Stimmen im Pedal müssen mit den im Manual zu brauchenden in gehörigem Verhältniß stehen, wenn nicht anders das erstere absichtlich vorstechen soll. Will man eine Stimme auszeichnend hören lassen, z. B. die Viola di gamba, die Röhrflöte, Quintatön u. dgl., so muß man weniger und dazu passende Register zu wählen wissen. Vorzüglich muß man zur lieblich intonirten oder gedeckten Stimme keine offenen von Principalmensur nehmen, weil diese zu stark wäre. So beobachtet man gewöhnlich auch in Rücksicht der Tongröße die gehörige Stufenfolge; hat man z. B. ein 8füßiges Register und nähme dazu ein 2füßiges, so entstünde eine Lücke, weil das 4füßige dazwischen fehlt. Doch leidet diese Regel auch Ausnahmen, besonders wenn die jüngere Stimme liebreicher intonirt ist. Wie die Nebenstimmen und die gemischten zu brauchen und zu behandeln sind, ist schon oben hinlänglich erklärt worden. Man muß mit diesen schärfenden Stimmen allezeit behutsam umgehen. Zum Cornet kann man, wenn man eine Melodie damit vortragen will, eine offene Prinzipalstimme nehmen, um ihm die gehörige Gravität zu geben, vorausgesetzt, daß man die erforderliche schwache Begleitung auf einem zweiten Clavier nehmen kann."

„Die Rohrwerke braucht man als kräftige, durchdringende Bässe und im Manual, um eine Melodie auszuzeichnen. Zur Trompete, Hoboe oder Vox humana nimmt man noch ein 8füßiges gedecktes Flötenwerk. Hat man einen 32füßigen Posaunenbaß, so muß er allezeit den 16füßigen zur Begleitung haben."

(Das nämliche gilt vom Untersatz 32 Fuß.)

„Bei fremden Orgeln muß man mit dem Gebrauch der Rohrwerke sehr vorsichtig seyn, weil sie oft erbärmlich verstimmt sind. Da sie gemeiniglich auch etwas schwer ansprechen, so vertragen sie keine geschwinde Gänge."

„Uebrigens muß jeder Organist seine Orgel genau kennen, und sich damit einzurichten suchen. Hat man ein Werk mit nur einem Clavier, so ist man sehr eingeschränkt, und man muß da auf mancherlei Vortheile denken. Muß man sich mit einer kleinen 4füßigen Orgel begnügen, so ist dieß gemeiniglich der beste Nothbehelf, daß man eine Octave tiefer spielt, wodurch man aus 4 Fuß 8 Fuß macht. Auf diese Weise kann man auch die jüngeren Stimmen oft mit Nutzen brauchen. Das mir anvertraute Orgelwerk ist auch nur 4füßig und hat ein Rückpositiv mit 6 Stimmen, Principal 2 Fuß, Spitzflöte 2 Fuß, Gedackt

Digitized by Google

8 Fuß Ton, Quintatön 4 Fuß Ton, Quinte 1⅓ Fuß, Mixtur 3fach. Das 2füßige Principal ist sehr hübsch, und ich brauche es oft, um Melodien oder obligate Sätze damit auszuzeichnen, dann muß ich aber, um den ächten 8füßigen Ton zu erhalten, um 2 Octaven tiefer spielen. Freilich ist der Umfang dann beschränkt. Ich benutze dieses junge Principal auf ähnliche Weise mit der Spitzflöte und Mixtur, als eine Art Cornet. Hat ein Werk nicht den nöthigen Wind, so muß man ihn nicht ohne Noth verschwenden. Dieß geschieht besonders dadurch, wenn man zu mehreren offenen weit mensurirten Registern gedeckte oder lieblich intonirte Stimmen zieht, man hört von ihnen wenig, und sie nehmen doch Wind weg. Will man das volle Werk ziehen, so nimmt man die offenen, weit mensurirten Grund- und Nebenstimmen, nebst den Mixturen. Register wie die Quintatön, Viola di gamba, Trompete, Vox humana und ähnliche machen den Ton vielleicht etwas dicker, aber nicht stärker, und man kann füglich den Wind, den sie brauchen, ersparen. Hat man den Posaunenbaß mit dem 8füßigen Octavbaß gezogen, so kann der Subbaß oder Violonbaß auch wegbleiben."

„Die Rohrwerke erfordern vorzüglich hinlänglichen Wind, wenn sie gut und schnell ansprechen sollen. Was man in besondern Fällen, noch beim Choralspielen, beim Vorspiel, bei Begleitung der Musik u. dgl. in Rücksicht des Gebrauchs der Orgelregister zu beobachten habe, ist im ersten Theil dieses Werks (Werners Orgelschule) im Allgemeinen schon bemerkt worden. Man findet in manchen Büchern Berechnungen, wie man mit einer geringen Anzahl Register unzählige Veränderungen machen könnte. Wenn ich z. B. 3 Register habe, so geben sie 7 Veränderungen. Jedes allein gebraucht sind 3 Veränderungen, a und b gibt die 4te, a und c die 5te, b und c die 6te, a, b und c die 7te Veränderung. Rechnet man so progressionsweise fort, so kann mit 10 Registern 1,023, mit 20 Stimmen 1,048,575 Veränderungen machen."

„Auf dem Papier ists freilich richtig, bei der Ausführung aber möchte wohl Manches nicht brauchbar seyn. Wenn man nicht Gelegenheit hat größere Orgeln zu spielen, so sehe man fleißig die Dispositionen verschiedener Werke durch, und denke sich dabei, wie sie in allerlei Fällen zu behandeln seyn würden." —

Ueber Windlade, Windkasten, Bälge, Windkanäle, Hauptventilen, Pfeifenstöcke ꝛc., welche Dinge mehr den Organisten als den Ton-

Digitized by Google

setzer interessiren, sei hier nichts gesagt, eben so auch nichts über die Art, wie eine Orgel gestimmt oder geprüft werden soll; nur so viel ist noch zu bemerken, daß die Orgeln selten eine gleiche allgemeine Stimmung haben, daß der Unterschied (um wie viel eine Orgel höher oder tiefer steht als die andere) oft einen halben Ton und mehr beträgt und daß selten eine Orgel dieselbe Stimmung hat, wie der sogenannte Kammerton, die eigentliche Orchesterstimmung.

Um nun noch einen Begriff von der Einrichtung einer vollständigen Orgel zu geben, folgt hier die Beschreibung der Disposition derjenigen Silbermann'schen Orgel (in der Domkirche zu Freiberg), welche dieser berühmte Orgelbauer für seine vorzüglichste Arbeit erklärt haben soll.

Hauptwerk.

1) Principal 8 Fuß, englisch Zinn.
2) Bordun 16 Fuß Metall, die tiefe Octave, Holz.
3) Viola di gamba 8 Fuß, englisch Zinn.
4) Rohrflöte 8 Fuß, englisch Zinn.
5) Octave 4 Fuß, englisch Zinn.
6) Quinta 3 Fuß, englisch Zinn.
7) Superoctave 2 Fuß, englisch Zinn
8) Tertie $1^3/_5$ Fuß, Metall.
9) Mixtur 4fach, englisch Zinn.
10) Cimbel 3fach, englisch Zinn.
11) Trompete 8 Fuß, englisch Zinn.
12) Clairon oder Octave zur Trompete 4 Fuß, englisch Zinn.
13) Cornet 5fach, von $\overline{c}$ bis $\overline{\overline{c}}$, englisch Zinn.

Oberwerk.

1) Principal 8 Fuß, englisch Zinn.
2) Quintatön 16 Fuß, englisch Zinn.
3) Gedact 8 Fuß, Metall, die tiefe Octave, Holz.
4) Octave 4 Fuß, englisch Zinn.
5) Spitzflöte 4 Fuß, englisch Zinn.
6) Nassat 3 Fuß, Metall.
7) Superoctave 2 Fuß, englisch Zinn.
8) Tertie $1^3/_5$ Fuß, Metall.
9) Mixtur 3fach, englisch Zinn.
10) Cimbol 3fach, englisch Zinn.

Digitized by Google

11) Vox humana 8 Fuß, englisch Zinn.
12) Krummhorn 8 Fuß, englisch Zinn.
13) Echo zum Cornet 5fach, von Metall.

Brustwerk.

1) Principal 4 Fuß, englisch Zinn.
2) Gedact 8 Fuß, Metall.
3) Rohrflöte 4 Fuß, englisch Zinn.
4) Nassat 3 Fuß, Metall.
5) Octave 2 Fuß, englisch Zinn.
6) Tertia $1^3/_5$ Fuß, Metall.
7) Quinta $1^1/_2$ Fuß, englisch Zinn.
8) Sifflöt 1 Fuß, englisch Zinn.
9) Mixtur 3fach, englisch Zinn.

Pedal.

1) Principalbaß 16 Fuß, englisch Zinn.
2) Untersatz 22 Fuß, Holz.
3) Octave 16 Fuß, Holz.
4) Subbaß 16 Fuß, Holz.
5) Octavbaß 8 Fuß, englisch Zinn.
6) Superoctave 4 Fuß, englisch Zinn.
7) Mixtur 6fach und 4 Fuß, englisch Zinn.
8) Bombard 16 Fuß, Bergzinn.
9) Trompete 8 Fuß, englisch Zinn.
10) Clairon 4 Fuß, englisch Zinn.

Nebenregister.

Seperrventile, Koppel, Tremulant, Schwebung. (6 Bälge.)

Wenn wir uns bei der Beschreibung der Orgel etwas länger aufgehalten haben, als bei jener der anderen bisher besprochenen Instrumente, so liegt dieß in dem Interesse, welches dieses großartigste aller Tonwerkzeuge in Anspruch nimmt; auch lehrt die Erfahrung, daß man von jedem anderen musikalischen Instrument eher einen allgemeinen Begriff hat, oder erhalten kann, als von der Orgel. Es dürfte deßhalb wohl den meisten Lesern die Ausdehnung dieses Gegenstandes erwünscht seyn.

Digitized by Google

Eilftes Kapitel.

Concert, Kammermusik.

Die Kammermusik wird in strenge und galante Musik eingetheilt. Die strenge gestattet nur den klassischen Meisterwerken Eingang, während die galante alle Concert- und Solostücke zuläßt.

Welche Compositionen der Einen, welche der Andern angehören bedarf wohl keiner Erklärung. Außer den früher abgehandelten Orchesterinstrumenten, welche theils im **Ensemble**, theils als Soloinstrumente in der Kammermusik gebraucht werden, bedient man sich bei derselben auch der Singstimmen (siehe das 13. Kapitel) und noch einiger, gewöhnlich im Orchester nicht allgemein eingeführter Instrumente, deren Erklärung hier folgt.

Das Clavier, Pianoforte, der Flügel.
(Le Clavecin. Clavicembalo.)

Dieses Instrument, welches in verschiedener Form, Größe und Umfang verfertiget wird, kann als so allgemein bekannt angenommen werden, daß darüber nicht viel zu sagen nöthig erscheint. Für Jene, welche componiren oder arrangiren wollen, ist es unerläßliche Bedingung, daß sie mit diesem wichtigen Instrument wenigstens einigermaßen vertraut sind. Die Leser dieses Buches werden also, wenn sie mehr vom Clavier wissen wollen, als hier im Allgemeinen zu sagen nöthig erschien, auf die vorhandenen trefflichen Clavierschulen verwiesen.

Der gewöhnliche Umfang eines vollständigen Clavieres geht vom Contra F bis in's viergestrichene f (siehe Bd. II. Nr. 91) durch alle halben Töne.

Die letztere, hohe Octave ist nur für die heutigen Concertstücke nöthig. Vor noch nicht gar langer Zeit waren Claviere oder Flügel von 5 oder 5½ Octaven Umfang schon sehr vollständige Instrumente. Dieser große Umfang des Claviers, durch welchen man die hohen und tiefen Töne aller Instrumente erreichen und alle Harmonieen spielen kann, gibt ihm für den Componisten und Partiturspieler einen großen Werth. Eben so werthvoll erscheint es auch — an der Stelle des Orchesters — als Begleitung des Gesanges.

Wir werden bei der Erklärung des Tonverhältnisses der Instrumente und Singstimmen gegen einander wieder auf das Clavier zurückkommen.

Digitized by Google

Die Harfe.
(*La Harpe. Harpa.*)

Ein hinsichtlich seines Umfanges dem Claviere ähnliches Instrument ist die Harfe. Wir sprechen hier nicht von den gewöhnlichen oder älteren Harfen, sondern von den vollständigsten Instrumenten der jetzigen Zeit. Ihren Umfang siehe Bd. II. Nr. 92.

Die sogenannten chromatischen oder enharmonischen Töne, welche man auf dem Claviere größtentheils auf den Obertasten findet, werden auf der Harfe durch das Pedal hervorgebracht.

Die neueren Harfen haben 6 — 7 Pedaltritte.

Der Bau und die Einrichtung der jetzigen Harfen ist so vollständig, daß man, mit wenigen Ausnahmen, fast dasselbe für die Harfe wie für das Clavier setzen kann. Wer indeß Concerte oder große Schwierigkeiten, für welches Instrument es auch sei, zweckmäßig setzen will, muß mehr als nur allgemeine Kenntniß davon haben. Im Anhange steht eine Beschreibung der zu vermeidenden Schwierigkeiten für die Harfe.

Guitarre.
(*Chitarra.*)

Auch dieses minder vollkommene Instrument hat heut zu Tage in den Concertsälen Eingang gefunden. Obgleich es sich seiner Natur nach hauptsächlich nur zur Begleitung des Gesanges eignet, so gibt es doch recht interessante Compositionen von Giuliani, Carulli, Molitor, Gräffer ꝛc., welche, von geübten Spielern vorgetragen, ihre Wirkung nicht verfehlen; doch ist die Guitarre mehr bei der Gesellschaftsmusik an ihrem Platze. Ihr Umfang (siehe Bd. II. Nr. 93) ist bedeutend und ihre Behandlungsart leicht und schnell begriffen. Die gewöhnlichsten Accorde und Arpeggien, wie man sie für die Guitarre zu schreiben pflegt, siehe Anhang.

Die Terzguitarre

ist eine neuerfundene Guitarrengattung. Sie ist in allen Dimensionen kleiner als die gewöhnliche Guitarre, stimmt eine Terz höher als diese, wird aber ganz so gespielt. Man bedient sich ihrer zur Ausführung der höher liegenden Gesangstellen, wo man bei der gewöhnlichen Guitarre schon mit den Schwierigkeiten der Aplicaturen zu kämpfen haben würde, ohne einen so guten Effekt hervorbringen zu können; in der Regel wird sie mit der gewöhnlichen Guitarre be-

Digitized by Google

gleitet. Ein Beispiel siehe Bd. II. Nr. 94, nach dessen Ansicht der Unterschied leicht zu begreifen ist. Ein Surrogat für die Terzguitarre — obgleich es vor dieser bekannt war und wohl auf ihre Erfindung geführt haben mag — ist das

Capo d'astro.

Dieses wird auf den ersten, zweiten oder jeden weiteren Griff der Guitarre aufgesetzt, befestiget, wodurch dann sämmtliche Saiten um einen halben, ganzen Ton oder mehr hinaufgestimmt werden. Man kann dadurch leicht aus Tonarten spielen, welche sonst für die Guitarre sehr schwer seyn würden. Beispiele Bd. II. Nr. 95 und Ansicht einer mit Capo d'astro versehenen Guitarre lassen das Verhältniß äußerst leicht auffassen. Es bedarf wohl keiner Erwähnung, daß man auch auf der Terzguitarre ein Capo d'astro anwenden und dadurch auch dieser ihren Wirkungskeis in der Höhe erweitern und erleichtern kann. Diese Spielereien bedürfen keiner weiteren Erwähnung.

Die Mandoline.

(Mandola, Mandora.)

Es gibt verschiedene kleinere und größere, mit mehr oder weniger Darm- und Metallsaiten bezogene Mandolingattungen. Die bei uns in Deutschland eingeführte ist mit vier Darmsaiten bezogen, welche wie die Violine gestimmt sind, aber nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern mit den Fingern oder mit einem Federkiel gezupft, gerissen werden. Mandolinsätze kommen äußerst selten vor. Ein Beispiel findet man in Mozarts Don Juan, siehe Bd. II. Nr. 96. Umfang, Aplicatur und Schreibart ist ganz wie bei der Violine.

Zwölftes Kapitel.

Gesellschaftsmusik.

Außer Gebrauch gekommene Instrumente.

Gesellschaftsmusik nennen wir diejenige, welche weder den Anforderungen der Kunst, noch eines Publikums zu entsprechen, sondern

Digitized by Google

lediglich den Zweck hat, Musikfreunden unter sich durch Ausführen ihren Kräften angemessener Tonstücke Uebung und Unterhaltung zu gewähren. Alle Instrumente, deren die Theilnehmer mächtig sind, werden in derselben benutzt und je nach den Umständen zusammengestellt. In dieser Musikgattung kommen dann auch noch Instrumente vor, welche weder bei der Orchester-, noch Militär-, Kirchen- oder Kammermusik erscheinen. Zu diesen gehören unter Anderen die bekanntesten als:

Cyther, Flageolet, Csakan.

Die Erklärung dieser Instrumente gehört nicht in den Plan dieses Werkes, doch soll, Bd. II. Anhang, deren allgemeiner Umfang — abgesehen von den verschiedenen Gattungen — angegeben werden. Wen eines oder das andere der genannten Instrumente besonders interessirt, der findet leicht Aufklärung in den vorhandenen Gammen oder Schulen.

Betrachten wir nun noch einige in Deutschland fast gänzlich außer Gebrauch gekommene Instrumente, um (sofern uns eines oder das andere in älterer Musik vorkommen, oder durch die Laune eines neuen Componisten wieder vorgeführt werden könnte) einen allgemeinen Begriff davon zu haben.

Viole d'amour.
(Viola d'amore.)

Eine ehemals sehr beliebte, der Bratsche ähnliche Geige, welche einen vorzüglich angenehmen Ton hatte. Sie war etwas größer als die Viole, hatte 12—14 Saiten, 6—7 waren Darmsaiten und die 3 tiefsten davon waren mit Drath überzogen. Die Darmsaiten ruhten auf dem Steg, wurden, wie auf der Bratsche, mit dem Bogen angestrichen, die Drathsaiten aber, welche unter dem Saitenhalter befestigt waren, durch den durchlöcherten Steg, in eine unter dem Griffbrett befindliche Höhlung liefen und in der Schnecke an Zapfen, gleich wie die andern Saiten angebracht und vermittelst derselben gestimmt wurden, waren mit jenen im Einklang oder in der Octave gestimmt und hatten nur den Zweck, durch ihr Mitklingen den Ton zu verstärken. Spätere Instrumente hatten diese mitklingenden Drathsaiten nicht mehr, sondern nur 7 Darmsaiten, deren Stimmung verschieden war; entweder G, c, g, c, e, g, e oder: G, c, e, a, d, g, c. Siehe Bd. II. Nr. 97.

Die Noten wurden im Alt-, Violin- oder Baßschlüssel geschrieben.

Digitized by Google

Flûte d'amoure.

(Flauto d'amore.)

Die Stimmung dieses Instrumentes ist eine kleine Terz tiefer als jene der gewöhnlichen Flöte. Es ist die größte Flötengattung, welche einen sanften vollen Ton hat und sich wohl zum Basse für mehrere Flöten eignen würde. Die Behandlung derselben ist ganz wie jene der gewöhnlichen Flöte. Siehe Bd. II. Nr. 98.

Ploch- oder Plockflöte.

(Flûte à bec, flûte douce.)

Diese fast ganz vergessene Flöte, welche wie die Hoboe gehalten wurde, einen Kern und sieben Tonlöcher, und den Umfang vom eingestrichenen f bis zum dreigestrichenen g hatte, siehe Bd. II. Nr. 99, bedarf keiner weiteren Erwähnung.

Kniegeige.

(Viola di Gamba. Basse de Viole.)

Dieses sonst, besonders in Frankreich sehr beliebte Instrument hat viel Aehnlichkeit mit dem Violoncell, wurde auch früher zur Verstärkung des Basses gebraucht. Man findet Gamben mit 5, 6 und 7 Saiten, D, G, c, e, a, d. Stimmung und Umfang siehe Bd. II. Nr. 100.

Die Noten wurden im Baß- oder Tenorschlüssel auf ein Notensystem von sechs Linien geschrieben. Eine Nachbildung des Tones dieses Instruments ist das Gambenregister in der Orgel. Meyerbeer hat in seiner Oper: „die Hugenotten" ein Solo für die Gambe geschrieben, wovon ein Auszug im Anhange.

Die Laute.

(Il Liuto. Le Luth, Testudo.)

Dieses guitarrenähnliche Instrument, welches gewöhnlich mit 12 bis 13 Doppelsaiten bezogen ist, die in die Tonart gestimmt sind, aus welcher man spielt, ist ganz außer Gebrauch gekommen, woran die Schwierigkeit der Stimmung, und ihres Baues wegen auch der Spielart, schuld seyn mag. Man findet Musik für die Laute — welche in verschiedenen Gattungen existirt, als: Discant, Alt, Tenor, Baß und Grosoctavbaßlauten — auf sechs Linien in Buchstaben geschrieben. In neuerer Zeit findet man noch Lauten, welche zu Guitarren eingerichtet worden sind, welche zur einfachen Begleitung wohl angewendet werden können und ihres Baues wegen einen bei weitem stärkeren Ton haben als die Guitarre. Ihre Behandlung in Spiel, Stimmung und Schreibart ist dann ganz wie jene der Guitarre.

Digitized by Google

Die Theorbe.
(Tiorba, Achiliuto.)

Ist ein der Laute ähnliches, ebenfalls außer Gebrauch gekommenes Instrument. Sie steht eine Terz tiefer als die Laute, und die Noten für dieselbe werden im Violinschlüssel auf ein System von fünf Linien in Noten geschrieben. Es war mehr als Baßinstrument zur Begleitung angewendet.

Somit dürften die nothwendigsten allgemein üblichen Instrumente aller Musikgattungen im Allgemeinen besprochen seyn. Mitunter noch mehr oder weniger bekannte Untergattungen der bereits abgehandelten Instrumente oder neuere Erfindungen, welche keinen praktischen Werth haben, weil sie weder allgemein bekannt noch eingeführt sind, übergehen wir für jetzt schon deßhalb mit Stillschweigen, weil man, einmal mit dem bisher Gesagten bekannt, ihre Wirkung und Behandlungsweise leicht selbst erkennen kann.

Ueber andere in den Concert-, Kirchen-, Gesellschaftsmusiken mitunter noch vorkommende Instrumente oder Tonwerkzeuge, siehe die Schlußbemerkungen.

Dreizehntes Kapitel.

Ueber die Singstimmen.

Es gibt vier Hauptgattungen von Singstimmen. Sopran, Alt, Tenor, Baß. Die beiden ersten sind weibliche oder Knaben-, die letzteren männliche Stimmen. Jede hat einen bestimmten Umfang, welcher in Höhe und Tiefe erreicht werden muß, um einer Gattung angehören zu können. Der zu jeder der vier genannten Stimmen nöthige Tonumfang ist Bd. II. Nr. 101, zu ersehen. Ebendaselbst sind auch die, einzelnen Individuen noch möglichen Töne, in Höhe und Tiefe, angegeben, und daran zu erkennen, daß sie als Unterscheidung von jenen Tönen, welche erreicht werden müssen, um der bezeichneten Stimmengattung zugezählt werden zu können, hier mit ganzen Noten geschrieben sind. Dieselbe Verschiedenheit, welche wir bei den Sprachorganen der Menschen wahrnehmen, zeigt sich auch bei den Singstimmen. Selten daß zwei, wenn auch im Umfang gleiche Stimmen, auch gleiche Qualität des Klanges haben. Schneidende, durchdringende Schärfe,

Digitized by Google

runder, voller Klang u. dgl. m. sind Nüancen, welche die Natur in die verschiedenen Kehlen gelegt hat, deren Verschiedenheit und Wirkung kennen zu lernen, Sache des Studiums und der Erfahrung ist.

Nachdem wir den bedingten und möglichen Umfang jeder Stimmenart kennen gelernt haben, wollen wir die Anwendung und Zusammenstellung derselben betrachten.

a. Der Sopran, auch **Discant** oder **Canto** genannt, (ital. *Soprano*, franz. *Dessus*)

ist die höchste weibliche oder Knabenstimmgattung. Er hat bei allen Gesangstücken, wobei er angewendet wird, die gesangführende Oberstimme; von ihm verlangt man die meiste Biegsamkeit und Gewandtheit in Ausführung von Figuren, Coloraturen oder Passagen. Ihm schließt sich zunächst als eine der Mittelstimmen an

b. Der Alt.
(Alto. Haut-Contre.)

Diese weitere Frauen- oder Knabenstimme erreicht nicht die Höhe des Soprans, hat aber dafür mehr Umfang in der Tiefe und mehr Kraft in der Mittellage. Bei Zusammenstellung von Sopran und Alt wird dem Sopran die erste oder obere, dem Alt die zweite oder tiefere Stimme zugetheilt. Im vierstimmigen Gesang für die genannten Stimmen bekömmt der Alt die obere, höhere, Mittelstimme; die zweite, tiefere Mittelstimme erhält dann

c. Der Tenor
(Tenore, Taille),

welcher die höchste Lage der Männerstimmen hat. In neuerer Zeit ist es Sitte geworden, für den Tenor, wenn er als Solo und nicht als Mittelstimme auftritt, so hoch zu schreiben, daß er häufig in die Lage des Altes kommt, der Tenorist also mehr Altist als Tenorsänger seyn muß. Man vergleiche die Schreibart Mozarts für den Tenor und betrachte dagegen die heutigen Tenorparthieen besonders in den italienischen Partituren.

d. Der Baß
(Basso. Basse)

bildet, wo er nicht Solo auftritt, das Fundament, die Basis der Vocalmusik. Diese Stimmenart ist am unbildsamsten, erfordert das

Digitized by Google

meiste Studium, um mit Leichtigkeit und Deutlichkeit Coloraturen machen zu können; diese kommen auch dem ernsten Charakter derselben weniger zu, müssen also nur mit Sachkenntniß und nicht übertrieben angebracht werden. Gute Bassisten sind selten, weniger selten sind gute Baßstimmen.

Sind Sopran, Alt und Tenor zusammengestellt, so muß natürlich letzterer die Basis des Vocales haben.

Eine höchst interessante, sehr wirkungsvolle Zusammenstellung ist auch noch jene von 2 Tenor und Baß oder 2 Tenor und 2 Bässe. Die Vertheilung der Stimmen in solchen Fällen ist wohl leicht zu ermessen, doch sind Beispiele darüber Bd. II. Nr. 102 angegeben.

Bei dem beschränkten Umfang der Männerstimmen und der deßhalb engen Lage der Harmonieen ist der Satz für solche nicht leicht. Es gehört schon viele Uebung dazu, einen guten drei- oder vierstimmigen Männergesang zu schreiben.

Das Tonverhältniß der Singstimmen unter sich ist aus der Tabelle A, Bd. II. Nr. 103 zu ersehen. Aus demselben geht hervor, daß die Männerstimme eine Octave tiefer als die Frauenstimme liegt. Wenn also z. B. der Ton c, im Violinschlüssel geschrieben, von einer Sopranistin oder Altistin gesungen wird, so klingt er gerade so, als wenn er auf der Violine gespielt würde; aber vom Tenoristen oder Bassisten gesungen, klingt er eine Octave tiefer. Siehe Bd. II. Nr. 104, woselbst das genannte Tonverhältniß auch in den verschiedenen Schlüsseln angegeben ist.

Ein Terzengang, wie er ebendaselbst lit. a angeschrieben steht, klingt von zwei Frauen- oder zwei Männerstimmen auch als solcher; von zwei verschiedenen Stimmen aber, nämlich von einer Frauenstimme die oberen und von einer Männerstimme die unteren Noten vorgetragen, werden aus diesen Terzen Decimen. Siehe Bd. II. Nr. 105. Soll es bei zwei verschiedenen Stimmen ein Terzengang bleiben, so müßte er wie bei lit. b geschrieben werden.

Singt im Gegentheile aber die Männerstimme die obere Reihe und Sopran oder Alt die untere, so wird ein Sextengang daraus. Siehe lit. c. Nach dieser Erklärung wird man die Beilage lit. d wohl verstehen.

Die Beispiele lit. e geben eine Uebersicht verschiedener Zusammenstellungen zum Studium.

Das Tonverhältniß der Singstimmen zu den Instrumenten ist auf der Generaltabelle Bd. II. zu ersehen.

Digitized by Google

Mezzo soprano.
(Bas-dessus.)

Ist ein tiefer Sopran. Sein Umfang ist in der Tiefe größer als der des Soprans, dagegen erreicht er denselben nicht in der Höhe; es ist eine Stimme, welche zwischen dem Sopran und Alt liegt. Den gewöhnlichen Umfang des Mezzo Soprans siehe Bd. II. Nr. 106.

Bariton
(Baritono. Basse-taille)

nennt man diejenige Männerstimme, welche in der Höhe den Tenor und in der Tiefe den Baß — in ihren gewöhnlichen Tönen — erreicht. Jenen Bariton, welcher mehr Höhe als Tiefe hat, nennt man Tenorbariton; denjenigen aber, dessen Umfang sich mehr nach der Tiefe neigt, Baßbariton. In früherer Zeit hatte man für den Bariton einen eigenen Schlüssel, welcher Halbbaßschlüssel hieß, nämlich den Baß- oder F-Schlüssel auf der dritten Linie, die dadurch den Namen F erhielt. Siehe ein Beispiel Bd. II. Nr. 107. Auch einen Halbdiscantschlüssel gab es, der die zweite Linie einschloß. Siehe Bd. II. Nr. 108. Jetzt schreibt man die Baritonparthieen im Tenor- oder Baßschlüssel. Nach dieser Erklärung wird man die Singstimmen zu beurtheilen wissen und solche in Partituren richtig lesen und verstehen können.

Für die Singstimmen in den verschiedenen Zweigen und Zusammenstellungen der Vocalmusik schreiben zu können, muß man selbst zu singen verstehen und die vorhandenen Werke studiren.

Bevor wir (nachdem die gebräuchlichsten Tonwerkzeuge im Allgemeinen besprochen sind) zu einer näheren Erklärung derselben übergehen, wollen wir unseren Lesern einige Ansichten über das Arrangiren und die nothwendigsten Partiturregeln mittheilen.

Vierzehntes Kapitel.

Ueber das Arrangiren.

Es ist nicht nur erlaubt, sondern sogar Bedürfniß, wissenschaftliche oder belletristische Werke in mehrere Sprachen zu übersetzen. Warum werden nun viele Originalwerke in andere Sprachen über-

Digitized by Google

setzt? Bekanntlich aus dem einfachen Grund, weil ein in irgend einer Sprache geschriebenes Werk auch die mit andern Zungen Redenden interessirt, und nicht Jedermann alle Sprachen, in welchen interessante Bücher geschrieben werden, lernen kann, um dieselben zu verstehen.

Es ist also jede gute Uebersetzung eines gediegenen Werkes in eine oder die andere Sprache ein Dank und Anerkennung verdienendes Unternehmen.

Daß in der Regel die Uebersetzung gegen die Ursprache verliert, raubt der Arbeit keineswegs ihr Verdienst. Keinem Menschen wird es einfallen, das Uebersetzen deßhalb zu tadeln oder gänzlich zu verwerfen.

Was nun das Uebersetzen eines Werkes in eine andere Sprache bei schriftstellerischen Arbeiten ist, daß ist, um gleichnißweise zu sprechen, das Arrangiren in der Musik.

Keine Seele denkt daran, sich darüber zu beschweren, daß W. Scott's Werke in's Deutsche übersetzt sind: schwerlich wird irgend Jemand deßhalb englisch gelernt haben, um dieselben in der Ursprache lesen und verstehen zu können.

Warum will man also — und wie häufig geschieht dieß — einem Musiker Vorwürfe machen, wenn er ein für viele Instrumente gesetztes Werk, welches nicht überall, wo man Musik und auch dieses Werk zu hören wünscht, besetzt werden kann, für andere, leichter zu besetzende Instrumente mit Umsicht arrangirt?

Das Arrangiren erscheint also nützlich, sogar nöthig; ja unsere größten Componisten geben den deutlichsten Beweis, daß sie es billigen, dadurch, daß sie theilweise ihre eigenen Compositionen selbst arrangiren, oder unter ihrer Leitung arrangiren lassen.

Wer kennt nicht von den Componisten selbst verfertigte Clavierauszüge? — Es ist freilich eine ganz andere Sache, wenn der Meister seine Arbeit selbst arrangirt; ein solches Arrangement könnte man füglich als Originalwerk betrachten. Clavierauszüge (von Opern, Cantaten u. dergl.) haben überhaupt gewissermaßen allgemein ein Privilegium, und wohl mit Recht. Aber eine Menge anderer Arrangements giebt es noch, über welche von Kennern und Nichtkennern leidenschaftlich oder arglos mehr oder weniger Klage geführt, der Stab gebrochen wird, die aber Verleger herausgeben und das Publikum kauft. Es zeigt sich also ein Bedürfniß, und wo dieses ist, wird die Befriedigung verzeihlich.

Digitized by Google

Durch das bisher Gesagte sollte nur dargethan werden, daß das Arrangiren, wie vielfältig auch dagegen geeifert wird, wünschenswerth, nützlich, ja sogar nöthig seyn kann.

Das Arrangiren ist jede vom Original auf irgend eine Art abweichende Umgestaltung einer Tondichtung. Es läßt sich systematisch eintheilen, und zwar:

a) In das Verkleinernde, Verringernde.
b) In das Vergrößernde.
c) In das Umtauschende.
d) In das componirte Arrangiren oder arrangirte Componiren.

a. Das Verkleinernde.

Diese Gattung erfordert bei Wahl und Bearbeitung viele Umsicht und Ueberlegung. Es ist das Verkleinern der Effektmittel, ohne dadurch den Totaleindruck zu opfern. Wenn z. B. ein Musikstück für ein großes Orchester geschrieben und der Haupteffekt auf die Massen berechnet ist, so ist jede Verringerung nachtheilig. Treten im Original die Blasinstrumente mehr hervor, so wird die Reduktion auf Saiteninstrumente wirkungslos werden, umgekehrt wäre der Wechsel von Saiten- auf Blasinstrumente. Wollte man eine solche Tondichtung nun vollends gar — wie dieß freilich schon geschehen ist und noch geschieht, was dann allerdings nicht streng genug getadelt werden kann — für zwei Flöten oder zwei Violinen; Flöte, Guitarre und Viola u. dergl. arrangiren, so wäre der Unsinn fertig. Eine Verringerung der Instrumentenmasse aber, mit sachkundiger Vertheilung der Haupteffekte in die kleinere Zahl von Effektmitteln, ist immerhin möglich. Etwa: statt vier Hörnern nur zwei; statt Clarinetten und Hoboen, nur Eines oder das Andere; statt drei Posaunen nur eine u. dergl. Verringerungen mehr; dabei wird der Hauptcharakter nicht wesentlich verlieren, besonders, wenn der Componist die Kraft in die Ideen und Harmonien gelegt, und nicht nur durch die Zahl der Instrumente wirken konnte, wo dann freilich das Weglassen der großen und kleinen Trommeln, Tamtams ꝛc. schon eine höchst nachtheilige Verringerung wäre. Verkleinert oder verringert ist also jedes Arrangement, wenn bei demselben weniger Stimmen als im Originale sind. Bei welchen Musikstücken, und auf welche Weise nun diese Art zu arrangiren angewendet werden kann, muß dem Geschmacke dessen überlassen bleiben, der arrangirt.

Digitized by Google

b. Das Vergrößernde.

Durch diese Arrangementsgattung kann mancher schöne Effekt hervorgebracht, manche Composition anziehender werden, als sie ursprünglich war. Sie bietet dem angehenden Componisten ein schönes Feld zu angenehmer, belehrender Beschäftigung. Man nimmt z. B. eine Composition für's Clavier, welche schöne Melodieen und Harmonieen hat, die man während der Durchsicht oder des Durchspielens für kleineres oder größeres Orchester geeignet hält, und instrumentirt dieselben mit zweckmäßiger Vertheilung der Soli und Harmonieen an die verschiedenen Instrumente. Auf diesem Wege ist schon manches Meisterwerk in's größere Publikum gekommen. *)

Wie verschiedenartig dieses vergrößernde Arrangiren seyn kann, wird jeder talentvolle Musiker leicht selbst ermessen können.

c. Das Umtauschende.

Diese Arrangementsgattung wird sehr oft durch Umstände geboten, (besonders bei kleineren und Liebhaberorchestern): man nimmt nämlich statt irgend einer Stimme eine andere. Z. B. statt Violine Flöte, und umgekehrt, ebenso statt Horn Fagott, statt Clavier Guitarre, statt Saiteninstrumente Blaseinstrumente u. dergl. m. Kurz es ist eine Arrangementsgattung durch Noth geboten, über welche also auch weiter nichts zu sagen. **)

d. Das componirte Arrangiren oder arrangirte Componiren.

Diese Rubrik scheint ein Pleonasmus. Bei näherer Erörterung wird sich diese Ansicht verlieren.

Ein Pot-pourri — wer kennt nicht diese Musikgattung? — ist weder ganz componirt, noch ganz arrangirt. Derartige Arbeiten nenne man also entweder componirte Arrangements oder arrangirte Compositionen. Hierher gehören auch manche neuere Concertino's,

*) v. Seyfried hat mehrere Mozartische Clavier- und Quartettcompositionen für volles Orchester arrangirt, und damit meisterhafte Effekte hervorgebracht.

**) Beethovens schöne F dur-Sonate ist von dem Componisten selbst so eingerichtet, daß zum Clavier entweder Violin, Horn oder Violoncell genommen werden kann! Ein sprechender Beweis für die Billigung des umtauschenden Arrangirens.

Phantasieen u. dergl. m., überhaupt die fabrikmäßigen Arbeiten, wo die Verfasser selbst nicht wissen, ob sie componirt, arrangirt oder geschmiert haben.

Noch eine Untergattung des Arrangirens sey hier erwähnt:

Das Derangiren.

Wenn das Wort Arrangiren auf Deutsch „Einrichten" heißt, so heißt Derangiren, in unsere Muttersprache übergetragen, verrücken, stören, in Unordnung bringen oder verderben.

Kann es nun wohl eine größere Verrückung (Verrücktheit?) geben, als eine Oper oder sonst ein vielstimmiges Tonstück für zwei Flöten oder Violinen zu arrangiren und ist dieses nicht im strengsten Sinne des Wortes ein Derangement?*) Bekanntlich giebt es aber arrangirte Derangements zur Schande ihrer Verfertiger und — sei es nur gesagt — ihrer Verleger, mehr als viel zu viel! — Ein Arrangement, wo es noch möglich ist, Melodie und Harmonie zu hören, wenn auch dabei mancher andere Effekt verloren geht, kann man sich noch gefallen lassen, weil es denn einmal aus vielen Gründen nicht anders seyn kann; aber offenbar unsinnige Arbeiten sollten, wenn auch gemacht, doch nicht durch die Verleger an's Tageslicht gebracht werden. —

Componisten, ausübende Musiker ersten Rangs und Musikverleger leiten den musikalischen Geschmack.

Ist es nun von Letzteren nicht unverantwortlich, wenn sie die physische und geistige Armuth mancher Musiker dazu mißbrauchen, sich von ihnen solche musikalische Mißgeburten liefern zu lassen, welche freilich von Unverständigen des lockenden Titels wegen gekauft werden, folglich Geld, aber wahrhaftig sehr wenig Ehre bringen? Es ist indeß auch unrecht von den Käufern! Wie oft sehen sie aber später ihren Irrthum ein!! Da heißt es auf dem Tittelblatt (um ein Beispiel des Tages zu nehmen): Robert der Teufel, von Meyerbeer, arrangirt für N. oder N. N. ꝛc. Wer sollte das nicht kaufen? Aber was haben denn die Käufer, wenn sie's beim Licht betrachten? Ein Titelblatt — und einige Ideen aus dieser Oper, welche in der Umgestaltung oder Mißgestaltung kaum mehr zu kennen sind. Dieses gerügte Derangiren

*) Einzelne Piècen, welche sich für ein solches Arrangement eignen, wird kein Mensch verdammen; wie z. B. „dieß klinget so herrlich" (aus der Zauberflöte), zur Unterhaltung für Anfänger arrangirt, obgleich man sich den Text dazu denken muß.

Digitized by Google

nun ist die Schattenseite des Arrangirens, welche von den Eiferern gegen dasselbe allein herausgehoben wird. Mögen diese Zeilen dazu beitragen, die Sache von dem richtigen Gesichtspunkt zu betrachten; mögen Jene, welche dieses Werk, in der Absicht zu studiren, zur Hand nehmen, die über den genannten Gegenstand darin enthaltenen Ansichten würdigen, befolgen, verbessern! —

Uns bleibt jetzt nur noch übrig, das Arrangiren von der praktischen Seite zu beleuchten; nachdem vorausgesetzt werden kann, daß die Ansichten über den Werth oder Unwerth der verschiedenen Gattungen des Arrangirens geregelt sind! — Wenn wir also eine musikalische Composition für andere als die ursprünglich gesetzten Stimmen umgestalten, vergrößert, verkleinert oder umtauschend arrangiren wollen, so müssen wir erst die Partitur davon zu lesen verstehen. Haben wir die in den früheren Kapiteln enthaltenen Erklärungen der verschiedenen Instrumente und Singstimmen gehörig studirt, so wird das Lesen einer Partitur wohl keine Schwierigkeiten mehr darbieten. Schneller Ueberblick jedoch kann nur durch viele Uebung erworben werden. —

Um aber eine Composition gut zu arrangiren, ist es nicht genug die Originalpartitur lesen zu können; man muß sie bis in's Kleinste verstehen, den Effekt, welchen das Original macht, und jenen, welchen man mit dem Arrangement beabsichtiget, im Gedanken hören, selbst aufschreiben können. Dazu gehört nicht nur auch noch jene genauere Kenntniß der Instrumente und ihrer Verhältnisse zu einander, welche erst in der Abhandlung über den Instrumentaleffekt später besprochen werden wird, sondern auch die Bekanntschaft mit denjenigen Partiturregeln, Abbreviaturen u. dergl., welche als allgemein angenommen und angewendet zu betrachten sind. Wir wollen also die genannte Lehre hier einschalten.

Fünfzehntes Kapitel.

Partiturregeln. *)

Unter Partiturregeln verstehen wir hier nicht die Regeln der höhern musikalischen Theorie oder Compositionslehre, sondern lediglich

*) Was eine Partitur, Partition, Sparte, ist, wird wohl Jeder wissen.

Digitized by Google

jene Abbreviaturen und Zeichen, deren sich Componisten und Copisten bedienen, um schneller schreiben zu können; welche durch längere fortwährende Anwendung zur Regel geworden sind, und denjenigen nicht unbekannt bleiben dürfen, die eine Partitur zu lesen oder zu schreiben lernen wollen.

Nicht alle Partituren sind gleich eingetheilt, können es auch wegen der verschiedenartigen Zusammenstellung der Stimmen nicht seyn; gewisse allgemein angenommene Grundprinzipien giebt es aber, welche wir hier anführen wollen.

Deutlichkeit, Verständlichkeit des Ueberblicks ist Haupterforderniß einer Partitur, diese wird am besten erreicht durch die Zusammenstellung jener Instrumente, welche gleiche Effekte hervorbringen. Man suche also die Solostimmen, die begleitenden oder Füllstimmen, die Blasinstrumente (Holz- und Blech-), Saiteninstrumente oder Singstimmen, Schlag- und Lärminstrumente, je nach der Gattung, und zwar so zusammen zu schreiben, daß immer (wo möglich) die Höherliegenden über die Tieferliegenden gesetzt werden, — daß die Füllstimmen in die Mitte kommen, jede Gattung, wenn es sich thun läßt, einen Baß bekommt, und die Hauptbaßstimme als Fundement des Ganzen zu unterst gesetzt wird. Es wären demnach zusammenzusetzen:

Piccolo, Flöten;
Oboen, Klarinetten;
Hörner*), Fagotten; letztere als Baß dieser Parthie.
Trompeten.
Trombone Alto**).
Trombone Tenore.
Trombone Basso, als Baß der Blechmusik***).

---

der sich mit Composition beschäftigen will. Für ganz Ununterrichtete mag hier bemerkt werden, daß man das Zusammenstellen aller in einem Musikstücke vorkommenden Stimmen zu einem Gesammtüberblick Partitur, Partition (Sparte) nennt.

*) Die Hörner sind darum zu den Holzblasinstrumenten zu schreiben vorgeschlagen, weil sie häufig mit jenen theils in den Solis abwechseln, theils als Füllstimmen bei denselben erscheinen.

**) Die Posaunen werden auch häufig auf einer Linie in einem Schlüssel geschrieben, s. Bd. I. S. 33. In zwei Linien, auf der ersten der Alt, auf der anderen der Tenor und Baß im Baßschlüssel, kömmt auch zuweilen vor.

***) Entweder nach dieser Blechmusik oder auch auf die alleroberste Linie werden

Digitized by Google

Sind Singstimmen dabei, so setzt man dieselben entweder über alle Instrumente zu oberst, oder nach den Blasinstrumenten vor das Bogenquartett, und zwar in folgender Reihe: Sopran, Alt, Tenor, Baß. Endlich das Bogenquartett, 2 Linien für die Violinen, dann Viola, zum Schluß Violoncello und Contrabaß auf einer Linie. Kommen Stellen, welche das Cello oder der Violon allein haben sollen, so wird in dem einen Falle beigesetzt Cello, in dem anderen Violon. Sollen wieder beide eintreten, so muß tutti hingeschrieben werden. Weicht das Violoncell zu sehr vom Basse ab, so muß man für die Bässe zwei Linien nehmen; die obere für das Cello, die untere für den Contrabaß.

Wenn die Instrumente paarweise gebraucht werden, als z. B. zwei Flöten, zwei Hoboen, zwei Clarinetten ꝛc. und es ist thunlich, so setzt man in Partituren gern zwei solche Stimmen auf eine Linie; in welchem Falle die Noten der ersten oder Oberstimme hinauf, jene der zweiten oder Unterstimme aber herabgestrichen (geschwänzt) werden. Auch pflegt man, wenn zwei Stimmen auf eine Linie geschrieben werden, am Anfange zwei Schlüssel auf das System zu setzen. Bei Hörnern und Trompeten, wo weniger Figuren oder rhythmische Verschiedenheiten vorkommen, ist dieß schon leichter zu thun. Hat man sehr viele Instrumente und Singstimmen, so daß entweder das Papier nicht Raum genug zum Aufschreiben hätte, oder der Ueberblick zu sehr erschwert werden würde, so pflegt man die minder wichtigen Stimmen in einen Anhang zu setzen und darauf hin zu verweisen. Z. B. Hörner, Trompeten, Pauken im Anhang. Diese Verweisung heißt im Italienischen: **Corni, Clarini, Tympani se trovano al fine**

Den Anfang einer solchen Partitur s. Bd. II. Nr. 109. Als Beleg jedoch, wie verschieden die Eintheilungen zu seyn pflegen, folgt ebendaselbst lit. a. und b. eine ganz andere Partitureintheilung. Es kann also die angegebene Eintheilungsart nur im Allgemeinen als zweckmäßig — da die Gründe für dieselbe angegeben sind —. nicht aber als Norm betrachtet werden. Die verschiedenen Eintheilungen lernt man im Laufe der Zeit kennen, und kann sich dann sein System nach jenem anerkannter Meister selbst bilden. Ueber den Entwurf und die Ausarbeitung einer Partitur, so wie auch über die Art, wie Anfänger der

---

die Lärminstrumente geschrieben, wenn sie nicht, um in der Hauptpartitur Raum zu ersparen, in einen Anhang gebracht werden.

Digitized by Google

Setzkunst Partituren guter Meister studiren sollen, findet man eine gute Anleitung in der ersten Abtheilung des zweiten Theiles von H. Ch. Koch's Versuch einer Anleitung zur Composition.

Um rascher schreiben zu können, bedienen sich die Componisten mancher Abbreviaturen — welche in neuerer Zeit durch die Speculation der Copisten noch immer vermehrt werden — die der Partiturspieler auch kennen muß. Die gewöhnlichsten sind folgende:

Soll eine Stimme mit der andern im Einklang, in der Octave, Terz oder Serte gehen, ohne daß man die Noten doppelt schreiben will, so wird dieß wie Bd. II. Nr. 110. angegeben bezeichnet.

Erscheint eine Stelle, welche schon einmal da war, noch einmal gerade so, so schreibt man nur die Hauptstimme hin und auf die anderen Linien: **come sopra.** Siehe Bd. II. Nr. 111. Aendern sich nur die gesangführenden Stimmen und die Begleitung bleibt wie bei der früheren Stelle, so wird zu dieser statt der Noten gesetzt **accompagné come sopra.** S. Bd. II. Nr. 112. Aendert sich aber die Begleitung, so wird diese Aenderung hingeschrieben und das Andere **come sopra** bezeichnet. S. Bd. II. Nr. 113.

Dergleichen Zurückweisungen gehen oft so weit, daß sie selbst dann angewendet werden, wenn zwar Gesang und Begleitung bleiben, aber in einer anderen Tonart auftreten. Dieß ist wohl zu weit gegangen und kann leicht Irrthümer veranlassen. Wer correcte Abschriften oder Stimmenauszüge seiner Partituren liebt, wird mit allen Abbreviaturen vorsichtig zu Werke gehen.

Haben zwei Instrumente dieselben Noten, so werden sie, wenn es ganze sind, doppelt neben einander geschrieben, sonst aber nur einfach, und es erhält dieselbe einen doppelten Hals.

Benennung der Stimmen, Notenschlüssel, die Vorzeichnung der Tonart und des Tactes wird nur am Anfang eines Stückes, durch alle Notensysteme der Partitur, und erst, wenn ein Tonarten- oder Tactwechsel vorkömmt, wiederum hingeschrieben. Bei manchen gestochenen Partituren findet man Schlüssel und Vorzeichnung auf jeder Seite angegeben. Es ist dies allerdings eine Erleichterung des Ueberblicks, aber keine Nothwendigkeit. Das Tempo pflegt man in der Regel unter die Baßstimme zu setzen; Mehrere zeichnen dasselbe auch bei der beginnenden Hauptstimme, Andere oben, in der Mitte und unten an.

Die Nuançen: **piano, forte, crescendo** ꝛc. werden am besten in allen Stimmen angegeben, weil es auch Fälle giebt, in welchen nur

Digitized by Google

einzelne Stimmen hervortreten sollen, man also nie bestimmt wissen würde, ob die vorgeschriebene Nuance nur jenen Stimmen gilt, bei denen sie steht, oder allen.

Sechzehntes Kapitel.

Ueber das Arrangiren.

(Fortsetzung.)

Es ließen sich noch mehr, als die in dem vierzehnten Kapitel besprochenen Gattungen oder Untergattungen des Arrangirens aufzählen, als z. B.: das Zusammenziehende; wenn man nämlich ein für viele oder mehrere Stimmen gesetztes Musikstück nur für eine Stimme arrangirt. Dahin gehört das Arrangement für Clavier, Orgel, Harfe, oder Guitarre ꝛc. allein. Ferner: das umtauschend Vergrößernde oder umtauschend Verkleinernde; wenn nämlich nicht nur andere, sondern auch mehr oder weniger Stimmen genommen werden, als im Originale. Alle derartigen denkbaren Fälle hier auseinander zu setzen, dürfte aber wohl zu weit führen. Es genüge also das bisher darüber Verhandelte, weil sich alles Uebrige durch Erfahrung von selbst herausstellt und keiner besonderen Erklärung mehr bedarf.

Wir wollen darum jetzt den Versuch machen, eine Pièce auf verschiedene Weise zu arrangiren, damit das Besprochene seine Anwendung findet. Das Bd. II. Nr. 62. a. befindliche Harmoniestück für 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotten erblicken wir unter Nr. 114a. Bd. II.

a. Verkleinert

arrangirt; nur für zwei Clarinetten, ein Horn und einen Fagott. Es ist klar, daß bei einer solchen Verkleinerung die Zahl der Töne ebenfalls geringer werden muß. Melodie und Harmonie muß aber doch bleiben; man hat also hauptsächlich zu berücksichtigen, daß kein wesentliches, zur Harmonie unentbehrliches Intervall wegbleibe. Ist dieß nun nicht möglich, ohne die Harmonie zu ändern, so kann man sich schon eine kleine harmonische Licenz zu Schulden kommen lassen, oder auch die

Digitized by Google

Harmonie in anderer Lage bringen. Dieß ist ein bei dem Arrangiren unvermeidlicher Mißstand, den man deshalb auch so viel wie möglich vermeiden, wobei man jedenfalls sehr vorsichtig seyn muß. Man ordne darum zuerst die beiden äußeren (Gesang und Grundbaß bildenden) Stimmen, und setze die Mittelstimmen zuletzt. Ein Blick auf die vorliegende verkleinerte Harmoniepièce, verglichen mit dem Originale, wird das Gesagte erläutern. Bei diesem Arrangement sei der Studirende noch bei jenen Stellen, welche im Originale der erste Fagott hat, und die hier dem Horn gegeben wurden, auf Berücksichtigung der Tonlage beider Instrumente aufmerksam gemacht, um sich die Schreibart erklären und solche in ähnlichen Fällen selbst richtig machen zu können. Wo im Originale (wie z. B. gleich im ersten Takt) der erste Fagott in der tieferen Octave mit der ersten, der zweite aber eben so mit der zweiten Clarinette geht, während dort die Hörner den Grundbaß haben, mußte — da die Instrumente bei dem verkleinerten Arrangement nicht ausreichen würden, um diese Verdopplung ebenfalls anbringen zu können — dieß bei dem Arrangement unterbleiben.

b. Vergrößert.

Dieses kann zweierlei Art seyn. Entweder es werden, wie bei Bd. II. Nr. 114 b., die den Effekt vermehrenden Instrumente nur noch dazu gesetzt, während das bereits Vorhandene unverändert bleibt, oder aber — was allerdings besser ist — man läßt zwar Melodie und Harmonie im Wesentlichen unverändert, benützt aber die neu hinzu kommenden Stimmen zu einem besseren als nur quantitativen Effekt, in welchem Falle dann, wie unter lit. bb. angegeben ist, verfahren werden muß. Den Unterschied zwischen dem vergrößerten Arrangement unter lit. b. und jenem unter lit. bb. wird wohl jeder Denkende ohne Commentar herausfinden können, und es dürfte sogar dem Studium förderlicher seyn, die Distinction dem Lernenden zu überlassen.

c. Umtauschend.

Auch diese Arrangementsgattung kann verschiedener Art seyn. Man kann — was jedoch schon seltener der Fall seyn wird — von Singstimmen auf Instrumente übertragen, ja selbst von Instrumenten auf Singstimmen *). Man nimmt Saiten- statt Blasinstrumente, und umge-

*) Beethoven's (?) Sehnsuchtswalzer für's Clavier componirt, hat durch Hin-

Digitized by Google

kehrt, oder der Umtausch ist gemischt, theils Saiten-, theils Blasinstrumente, wo das Original nur aus den einen oder anderen besteht; damit kann dann noch ebenfalls eine Vergrößerung oder Verkleinerung verbunden seyn. Auch bei diesem Arrangement muß das Bedürfniß maßgebend, die Erfahrung belehrend seyn. Einige Beispiele wollen wir aber bringen, und zwar Bd. II. Nr. 115 a. dieselbe Pièce, welche bereits mehrere Male arrangirt vorgekommen ist, nun auch umgetauscht, nämlich für lauter Blechinstrumente und vergrößert.

Unter lit. b. derselben Nummer finden wir statt Blasinstrumente Saiteninstrumente, und endlich unter c. einen Clavierauszug. Daß ein und dasselbe Musikstück so verschieden umgestaltet (arrangirt) erscheint, statt jedesmal ein anderes zu nehmen, ist mit Vorbedacht geschehen, weil es das Studium erleichtert. Der Anfänger würde, wäre zu jedem Arrangement eine andere Musik gewählt worden, nicht so leicht vergleichen können. Seine Sache ist es jetzt, sich verschiedene Musikstücke zu wählen und auf die angegebenen Arten zu arrangiren, um sich in dem Satz der Instrumente, so wie im Lesen und Schreiben der Partituren zu üben. Man glaube jedoch nicht, daß der Verfasser, weil er so ausführlich über das Arrangiren abgehandelt hat, ein so großer unbedingter Freund desselben ist. Wenn aber denn doch arrangirt werden soll und muß — und dieß ist nun einmal aus wohlbekannten vielen Gründen nicht zu umgehen — so ist es doch besser, es geschieht mit Umsicht und Sachkenntniß, als leichtsinnig. Zudem dürfte das Arrangiren (wenn auch nicht um die Arrangements zu veröffentlichen) dem Anfänger wohl als Schule der Erfahrung und Bildung des Geschmackes, also zum Studium mit Recht empfohlen werden. Wer ein Meisterwerk — und nur von solchen ist hier die Rede — gleich viel wofür, arrangirt, muß dessen melodische, harmonische und ästhetische Schönheiten vorher auffassen; er kann also durch diese Arbeiten nur gewinnen, wenn auch das Werk selbst durch die Umgestaltungen verliert. Wer das Arrangement nicht benutzen will, ist ja nicht dazu gezwungen; wem es aber an Gelegenheit fehlt, ein berühmtes Meisterwerk im Original zu hören, der wird, bleibt ihm nur die Wahl zwischen Nichts oder einem guten Arrangement, gewiß nach Letzterem greifen. Somit wollen wir die Abhandlung über das Arrangiren

---

zufügung eines sehr passenden Textes von H. Schütz (Karlsruhe, Ch. F. Müller'sche Hofbuchhandlung) ein allerliebstes Lied gegeben.

Digitized by Google

als geschlossen betrachten. Was außer den vorausgesetzten Kenntnissen vom Satz — der Harmonielehre ꝛc. — noch zum Arrangiren zu wissen nöthig ist, finden wir bei der genauen Erklärung der Instrumente in der Abhandlung über den Instrumentaleffekt.

Siebenzehntes Kapitel.

Ueber den Instrumentaleffekt.

Was wir in den bisherigen Kapiteln über die gebräuchlichsten Tonwerkzeuge gesagt haben, sollte nur jedes für sich, ohne Vergleichung mit den übrigen, umfassen; wenn auch, wo es gerade am Orte zu seyn schien, einige Andeutungen über das Verhältniß zu andern Instrumenten gemacht wurden. Es war mehr im Plane, zuerst einen allgemeinen, leicht faßlichen Begriff zu geben, als jeden Gegenstand erschöpfend abzuhandeln. Es sind zu viele, bei manchen Instrumenten ganz gleiche, oder sich ähnelnde Principien zu erklären, welche erst dann genau verstanden und Veranlassung zu nützlichen Vergleichungen werden können, wenn ein allgemeiner Begriff von den verschiedenen Tonwerkzeugen vorhergegangen ist. Di beobachtete Reihenfolge dürfte demnach nicht zu verwerfen seyn. Wir wollen nun zuerst einen tabellarischen Ueberblick bringen, der das früher Erklärte noch anschaulicher machen, das Verstehen des weiter zu Erklärenden aber erleichtern helfen soll. Dieser tabellarische Ueberblick dürfte als überflüssig betrachtet werden, wenn man annimmt, daß derselbe nichts Anderes, als bereits Erklärtes darbieten kann! — Wenn man aber in Erwägung zieht, daß nicht alles Besprochene von allen Lesern bereits memorirt seyn wird, so ist zum Nachschlagen in zweifelhaften Fällen eine Tabelle Jedem ein willkommenes Hülfsmittel. Es enthält deshalb (außer der früher unter Nr. 103. Bd. II. befindlichen Tabelle A. über die Singstimmen und deren Verhältniß unter einander) Bd. II. Tab. B. Umfang und Tonverhältniß der Saiteninstrumente; Tab. C. dasselbe über Holz-, sowie Tab. D. über Blechblaseinstrumente, und endlich Tab. E. einen Gesammtüberblick der genannten Gegenstände über alle besprochenen Tonwerkzeuge, so weit ein solcher möglich ist oder nöthig erschien.

Digitized by Google

Wir wollen zuförderst die benannten Tabellen der Reihe nach mustern, um den richtigen Gebrauch von ihnen machen zu lernen, und zu wissen, welchen Vortheil sie gewähren können. Jede dieser Tabellen enthält — wie schon aus der Ueberschrift zu ersehen ist — Instrumente von gleicher Art.

Die Tabelle A. gewährt einen Ueberblick des möglichen Umfanges der verschiedenen menschlichen Stimmen. Das Verhältniß derselben zu einander nach der Tonlage (im dreizehnten Kapitel bereits besprochen) ist ebenfalls hier zu ersehen. In welchem Verhältnisse nun diese Singstimmen zu den verschiedenen Instrumenten stehen, erklärt ein Blick auf die Generaltabelle E.

Das Tonverhältniß der Saiteninstrumente zu einander ist auf der Tabelle B. zu ersehen. Um die Tabellen nicht gar zu groß entwerfen zu müssen, sind nur die gewöhnlichen chromatischen, nicht aber auch die ja doch Jedem bekannten enharmonischen Töne angegeben; daß ein Instrument, welches fis hat, auch ges hervorbringen kann, wird wohl Jeder wissen, wenn auch, um den Raum zu sparen, nur ein oder der andere dieser Töne angegeben ist. Der Umfang in Höhe und Tiefe ist nach der Möglichkeit angegeben, damit aber keineswegs das an anderem Orte über denselben Gesagte widerlegt. Der Eintritt des Violinschlüssels in der Clavierlinie, oder jener des Tenorschlüssels bei dem Violoncelle kann je nach Bedürfniß früher oder später geschehen, als hier angegeben; eben so kann man auch bei der Bratsche statt der hohen Noten schon früher den Violinschlüssel eintreten lassen. Auch sind, um den Ueberblick nicht zu erschweren, nur die gebräuchlichsten Instrumente jeder Gattung in die Tabellen aufgenommen.

Die Tabelle C. enthält auch nur die Hauptgattungen der Holzblasinstrumente, weil nach Ansicht dieser sich die Plätze für die Untergattungen nach deren früherer Erklärung von selbst verstehen. Das englische Horn, die verschiedenen Clarinetten, inclusive der Baßclarinette, Piccolo, Terzflöte ꝛc. hier mit aufzunehmen, würde bei den verschiedenen Stimmungen derselben eine zu große Anzahl von Notenlinien (Systemen) erfordern und am Ende statt zu belehren, verwirren. Wer die auf genannter Tabelle befindlichen Holzblasinstrumente in Vergleichung der Tonlage unter sich kennen gelernt hat, wird, nach vorhergegangenem Studium dessen, was über die anderen auf der Tabelle nicht angeführten Holzblasinstrumente zu bemerken bleibt, leicht selbst ermessen können. Ein Beispiel sei hier angegeben. Das englische Horn (S. Bd. I. S. 19), welches denselben Tonumfang

Digitized by Google

— der Schreibart nach — wie die Hoboe hat, klingt eine Quinte tiefer als jene. Sein tiefster Ton c also, gerade so geschrieben, wie das tiefste c auf der Hoboe, klingt gleich dem auf Tab. C. mit + bezeichneten f des Fagottes. Man mache nun den Versuch, setze das tiefste d der Terzflöte (welche eine kleine Terz höher klingt, als sie geschrieben wird, S. Bd. I. S. 37) auf die Stelle, wo es hingehört, um den Klang zu bezeichnen, welchen es hat, so wird man ohne Schwierigkeit den Unterschied finden, welcher auf beiden Instrumenten zwischen den beiden gleichgeschriebenen Tönen statt findet. Ein ähnliches Verfahren hat man bei allen jenen Untergattungen von Holzblasinstrumenten zu beobachten, welche nicht auf dieser Tabelle stehen.

Die Blechinstrumententabelle D. würde ebenfalls sehr groß und schwer verständlich werden, sollte sie alle Untergattungen enthalten. Es bedarf wohl kaum einer Erwähnung, daß alle früher schon als schwer hervorzubringen geschilderten Töne auf den verschiedenen Tabellen nicht wieder als solche bezeichnet werden. Das Tonverhältniß bei anderer Stimmung ist leicht zu erkennen. Betrachten wir die oberste Linie der letztbenannten Tabelle, so erblicken wir hier die C-Trompete, und in gerader Linie abwärts — wie auch bei den andern Tabellen — jene Töne, welche auf den verschiedenen Instrumenten und in den verschiedenen Schlüsseln mit ihm gleich sind. Nehmen wir nun die um einen ganzen Ton höher stehende D-Trompete an, so klingt eben dieses c wie d; auf der Es-Trompete wird es wie es klingen u. s. w. Bei der Hornlinie fängt der Violinschlüssel mit dem untern c an; man findet aber mit kleinen Noten angedeutet, daß man auch tiefere Töne statt schon im Baß- noch im Violinschlüssel schreiben kann. Bei dem Ophikleyde kann man sich ebenfalls wie bei dem Fagott in den höheren Tönen des Tenorschlüssels bedienen. Da die Trompete eine Octave höher klingt, als das Horn, so tritt auch auf der Tabelle die erste um acht Töne später auf, als die letzte. Das Posthorn — welches als Untergattung nicht aufgeführt ist — klingt wieder eine Octave höher, als die Trompete, muß also mit seinem untern c acht Töne später als die Trompete (also bei + der Trompetenlinie auf der Tabelle) eintreten. Hat man das Tonverhältniß der Instrumente in einer Stimmung — wie z. B. auf Tab. D. in c, so kann man jenes in anderer Stimmung leicht finden. Diese letztere Tabelle ist auch von Copisten zu benutzen, wenn sie drei Posaunen in einerlei Schlüssel geschrieben finden, und

Digitized by Google

solche in Alt-, Tenor- und Baßschlüssel umschreiben sollen, ohne befürchten zu müssen, daß sie die Tonlage verwechseln, wodurch eine gänzliche Umlegung der Posaunenharmonieen entstehen würde.

Die Generaltabelle E. enthält den Tonumfang und die Tonlage — nach Maßgabe der verschiedenen Octaven von den Contratönen bis inclusive zur viergestrichnen Octave — aller Hauptgattungen von Tonwerkzeugen. Das gegenseitige Verhältniß derselben zu einander ist daraus deutlich zu ersehen, und es bedarf diese Tabelle keiner besonderen Erklärung, wohl aber wird dieselbe zum Studium und Nachschlagen in zweifelhaften Fällen angelegentlich empfohlen. Die halben Töne sind nur wo es der Eintritt mancher Instrumente erfordert, angegeben, weil deren Angabe eine unnöthige Vergrößerung veranlaßt haben würde. Kennt man die Lage von einem Horn, von einer Trompete, Clarinette ꝛc., so läßt sich die Andere (wie S. 78 bei Hoboe und englischem Horn bereits erklärt wurde) leicht ermessen. Eine zu mechanische Ausführlichkeit gränzt an Pedanterie, verwirrt und hemmt jedes selbstständige Nachdenken und macht ängstlich. Mag die Erklärung noch so gründlich, der tabellarische Ueberblick noch so faßlich und klar seyn, ohne Studium vorhandener Werke, ohne Praxis und Erfahrung giebt es in diesem, wie in jedem anderen Fache keine Vollendung.

Haben uns die besprochenen Tabellen das in den sechzehn ersten Kapiteln Abgehandelte verständlicher gemacht, sind wir zu einem Resultate gekommen, so können wir uns nun, da wir die Effektmittel kennen gelernt haben, ein weiteres über den Instrumentaleffekt — die Singstimmen auch als Instrumente betrachtend — zur Aufgabe machen.

Mehrere in den früheren Kapiteln auf die Abhandlung über den Instrumentaleffekt verwiesene Gegenstände finden hier ebenfalls ihre Erledigung.

Diejenigen unserer Leser, welche Musiker vom Fache oder tüchtige Dilettanten sind, eines oder mehrere Instrumente vollkommen kennen, in einem großen Orchester angestellt, oder doch an einem Orte sind, wo ein solches, wohl auch eine Militärmusik, ist, welche folglich Gelegenheit haben, durch das Anhören vieler und verschiedenartiger Musik ihren Geschmack zu bilden, Vergleichungen über die verschiedenen Instrumente und ihre Wirkungen anzustellen, ja selbst mit gebildeten

Digitized by Google

Instrumentalisten Rücksprache nehmen, und sich dadurch belehren zu können, werden leichter, schneller und sicherer zum Ziele kommen, weil sich gar Manches nicht beschreiben läßt, sondern nur durch das Anhören aufgefaßt werden kann. Für Jene aber, welche die genannten Vortheile entbehren, wollen wir nach Möglichkeit in Nachstehendem Sorge tragen. — Obgleich am Anfange dieses Werkes in den ersteren Kapiteln bei der Erklärung der verschiedenen Instrumente, über ihren ästhetischen Charakter, Werth und Gebrauch im Allgemeinen Winke gegeben sind, dürfte es doch interessiren, hier über dieselben Gegenstände noch Näheres, wenn auch nicht Erschöpfendes zu finden, was der Verfasser zum Theil aus einem, unter seinen früheren Studien befindlichen Aufsatze von einem Ungenannten, entnommen hat.

„Die Tonkunst hat darin ein großes Mittel zu mächtiger Wirksamkeit, daß sie nicht nur zu verschiedenen Werken, sondern zu einem und demselben Werke ganz verschiedene Instrumente anwenden kann, ohne daß dieselben ihren eigenthümlichen Charakter verleugnen dürften. Es würde zu weitläufigen und subtilen Untersuchungen führen, wollte man Vergleichungen der Tonkunst mit andern Künsten anstellen, um der Analogie nachzuforschen, welche etwa zwischen ihr und ihnen in dem erwähnten Punkte statt findet oder nicht; betrachten wir jetzt nur die gebräuchlichsten musikalischen Tonwerkzeuge nach ihrer verschiedenen Beschaffenheit und Brauchbarkeit für musikalischen Ausdruck, nach ihrem Werth und Ansehen und ihrer Behandlung.“ —

„Wie verschiedenartig sind die musikalischen Instrumente in ihrem Charakter, ihrem Ausdruck, ihrem Umfang, ihrer Kraft und Annehmlichkeit! Wie reichhaltig, umfangreich sind manche, wie dürftig und beschränkt andere.“ —

„Das interessanteste musikalische Instrument, mit dessen Tönen wir am unmittelbarsten sympathisiren, ist ohne Zweifel das menschliche Stimmorgan.“ *)

„Die natürliche Annehmlichkeit, der natürliche Reiz der andern musikalischen Instrumente scheint auch im Verhältniß zu der Aehnlichkeit ihrer Töne mit der Menschenstimme zu stehen; es versteht sich, mit einer reinen, wohltönenden Stimme. Die Menschenstimme enthält sowohl in ihrem Umfange von den tiefen Tönen des Basses bis zu

*) Die menschliche Stimme wird zwar als Naturorgan nicht zu den Instrumenten gezählt, sondern denselben, als künstlich erfundenen Tonwerkzeugen, gegenübergestellt, wir wollen sie aber doch als Instrument betrachten.

Digitized by Google

den obersten des Soprans, als in Ansehung der Quantität des Tones, den Maßstab von den Tönen, die uns an sich am meisten gefallen. Was das gesunde, reine menschliche Organ für Töne singt, so weit sein natürlicher Umfang in den vier Hauptstimmgattungen reicht, diese Töne sind weder zu hoch, noch zu tief, um uns klar, bestimmt und leicht vernehmlich zu seyn, und sie haben auch, wenn man so sagen darf, die rechte Temperatur, das Sanfte, Geschmeidige, kurz den Wohlklang, der zwischen dem Stumpfen und dem Schneidenden, zwischen dem Weichlichen und Harten, zwischen dem gar zu Feinen und gar zu Materiellen in der Mitte liegt. Es giebt in der Natur widrige Töne, welche durch ungleiche Vibrationen, oder durch unverhältnißmäßige Beziehung zu andern Tönen, oder durch zu heftigen Laut, oder auch durch fremdartiges Nebengeräusch und Mitklingen uns beschwerlich fallen. Dieß kann auch bei der Menschenstimme statt finden; allein wir betrachten sie hier in ihrer möglichst reinsten und vollkommensten Aeußerung. Der einfache Menschengesang gefällt uns am ersten und auch eine geraume Zeit hindurch; doch das Letztere mit gewisser Einschränkung, welche auch einige andere Instrumente trifft. Jede Musik nämlich ist auf eine gewisse Fortdauer in der Zeit berechnet; sie wirkt nicht auf einmal und augenblicklich, sondern nach und nach; ihr Eindruck ist nicht nur tief, sondern auch anhaltend; was bei ihr für einige Augenblicke angenehm ist, kann ununterbrochen und auf die Länge lästig werden. Die Musik soll unsere Aufmerksamkeit, unser Gefühl nicht ermüden, nicht erschöpfen; sie muß sich also vor Einförmigkeit hüten, sie muß Mannigfaltigkeit und Abwechslung haben, sie bedarf auch einer wohlthätigen Mischung in ihren Tönen, um uns länger als wenige Augenblicke zu gefallen und zu befriedigen. Das Einerlei weckt Ueberdruß; der gar zu reine und innige Genuß erschöpft unsere Kraft zu bald. Einige Beispiele werden dieß erläutern. So wie unser Auge nicht in's reine Sonnenlicht blicken kann, ohne geblendet zu werden, und nur eine sanfte Beleuchtung uns wohlthut; so wie eine ganz reine Lebensluft unser Wohlbefinden zwar erhöhen, aber auch unsre Lebenskraft desto schneller erschöpfen würde; so wie in der ganzen Natur nicht die strengste durchgängige Regelmäßigkeit, sondern nur eine mit kleinen einzelnen Irregularitäten verbundene Gesetzmäßigkeit im Ganzen wohlthätig ist; — so hält auch unser Gefühl in der Musik die reinsten, fast ätherischen Töne, wie sie etwa die Harmonika oder Aeolsharfe giebt, nur eine Zeitlang mit Vergnügen aus, und eben so verhält es sich mit der Aufeinanderfolge lauter

Digitized by Google

reiner Consonanzen. Uns ermüdet die süßeste Musik dieser Art, wenn sie zu lange dauert, wenn sie nicht durch andere, weniger feine, mehr materielle Töne unterbrochen wird. Daher in der Harmonie das Bedürfniß der Dissonanzen, daher das Willkommene der Mischung und Abwechslung der Singstimmen und der Mannigfaltigkeit der Instrumente in der Musik überhaupt. Selbst der zu lange anhaltende Gesang einer schönen Stimme, besonders im Sopran, ohne alle Begleitung, dürfte uns am Ende ermüden und zum Ueberdruß werden, ungeachtet sie noch nicht das Reine, Aetherische hat, was der Harmonika eigen ist. Auch die Musik von lauter sanften Blasinstrumenten wird uns schwerlich so lange angenehm seyn, als die, welche, noch von andern Instrumenten begleitet, mit deren Tönen vermischt ist oder abwechselt. Eine Musik von Saiteninstrumenten (besonders wenn sie sich von Blasinstrumenten in Aehnlichkeit des Tones entfernen) werden wir viel länger mit Vergnügen hören; sie scheinen weniger unsere Nerven anzugreifen, weniger unser Gefühl zu concentriren, daher auch unsere Aufmerksamkeit nicht so schnell zu ermüden."

„Besprechen wir nun die verschiedenen künstlichen musikalischen Instrumente, und zwar zuerst diejenigen, welche vermittelst des Odems in Bewegung gesetzt werden, also die Blasinstrumente."

„Die Pfeife, wohl eines der ältesten Instrumente, hat gewöhnlich einen leichten, dünnen Ton, der, zu stark angegeben, schneidend wird, und dann heftige, leidenschaftliche Zustände anzugeben fähig ist, außerdem aber die Phantasie mehr auf leichten Sinn und harmloses Spiel hinführt. In langgezogenen Noten, mit der feierlichen Pauke oder dumpfen Trommel verbunden, tönt sie wie Klaggesang und erweckt Trauerempfindungen. Sie hat nur den geringen Umfang des hohen Sopran. Allein thut sie wenig Wirkung, nur in Verbindung mit anderen tieferen und volltönenden Instrumenten kann sie bisweilen mit Effekt gebraucht werden, besonders in der romantischen Musik.

Da sie uns an das Hirtenleben, an Kriegsmusik, oder auch an die Tänze gewisser halbwilden, wenigstens in der Kunst noch barbarischen Völker erinnert, so dient sie, die musikalische Darstellung pittoresk zu machen. Aus der einfachen Pfeife, die man vermuthlich aus Schilfrohr oder Weiden schnitt, entstand durch mehr Raffinement die Hirtenflöte (Syrinx), ähnlich unserer Papagenopfeife, indem man stufenweise Pfeifen aneinandersetzte, und eben so viel Töne darauf hervorbrachte. Leicht bildete sich aus der Pfeife auch die Flöte, und beide Namen wurden wahrscheinlich auch oft verwechselt. Unter Flöte

Digitized by Google

denken wir Teutsche uns gewöhnlich die Querflöte, welche eigentlich nichts anderes, als eine vergrößerte und erweiterte Querpfeife ist. Sie heißt bei den Engländern **German flute**, als eine teutsche Erfindung. Die Flöte zeichnet sich durch Umfang, Reichthum und Mannigfaltigkeit der Töne und Accente aus. Man hat in neuerer Zeit das Flötenspiel auf den höchsten Grad getrieben; die künstlichsten Figuren und die glänzendsten Passagen werden von unseren jetzigen Virtuosen — oft gegen den eigentlichen Charater dieses Instrumentes — hervorgebracht. Im Grunde aber ist die Flöte am einnehmendsten, wenn sie dem unverkünstelten Gesange gleich bleibt, und jene schnellen Läufe und schimmernden Figuren vermeidet. Sie ist am angenehmsten in den Mitteltönen und in einer mäßigen Höhe; auf ihren tiefsten und höchsten Tönen sollte sie sich wenigstens nicht lange aufhalten. Die tieferen Töne sind übrigens zum Contrast, bei Uebergängen und bei düsterem traurigen Affekt oft von guter Wirkung. Die höchsten sind eben so schwer sanft hervorzubringen, als sie nur in dieser Eigenschaft und im leichten Vorübergehen gefallen können, und bei jeder längeren Dauer und größeren Stärke schneidend und lästig werden. Die tiefern Töne bedürfen schon eines etwas stärkern Vortrages, weil sie bei leiserer Intonation an der Klarheit einbüßen, in der sie ohnedem den höheren Tönen nachstehen. Zum Ausdruck heiterer Ruhe oder scherzenden Spiels und süßer Zärtlichkeit eignet sich die Flöte vorzüglich; sie kann auch sanft rührend klagen; aber zum heftigen Affekt, zur wilden Leidenschaft sollte sie nicht verwendet werden; denn sie hat gleichsam einen weiblichen oder doch jugendlichen Charakter, und diesem steht der Ausdruck tobender Gemüthsbewegungen übel an. Bei Blasinstrumenten wird uns diese Heftigkeit und Wildheit vermuthlich auch darum widriger, als bei andern Instrumenten, weil der Musiker, um diesen Ausdruck hervorzubringen, selbst im Innersten eine gewisse Heftigkeit annehmen und seine Lunge in eine gewaltsame Bewegung setzen muß, während Saiteninstrumente nicht in dem Grade den ganzen innern Organismus anzugreifen scheinen. Auch die Verwandtschaft oder Aehnlichkeit der meisten Blasinstrumente mit der menschlichen Gesangsfähigkeit regt unsere Sympathie mehr auf, und macht uns das meiste ihres heftigen Ausdrucks in dem Grade widrig, als es im Gesange widrig seyn würde. Daß bei dramatischer Musik Situationen kommen können, welche das Gegentheil des Gesagten erfordern, liegt außer allem Zweifel, und würde in solchen Fällen eine Ausnahme wohl nie getadelt werden können."

Digitized by Google

„Das Picolo ist nur eine verkleinerte Flöte, verliert durch die Verkleinerung alles Sanfte und Zärtliche, was wir an der Flöte rühmten, und steht eigentlich nur auf einer kultivirteren Stufe als die früher genannte Pfeife; ihm kommen deshalb auch die von jener geschilderten pittoresken Effekte zu.“

„Tiefer eindringend, inniger als der Flötenton, ist der Ton der Clarinette und Hoboe. Beide bringen gleichsam ein noch lebhafteres, reizenderes Colorit in die musikalische Darstellung, als die Flöte. Manche Partieen werden außerordentlich durch sie gehoben; aber sie sollten auch vorzüglich für solche interessante Stellen verspart werden. Dann wird der Effekt an Anmuth und Kraft gewinnen. Nur zur Ausfüllung oder zu blos begleitenden Figuren gebraucht, würden ihre schönsten Wirkungen verloren seyn. Beide Instrumente sind durch ihren vollen, hellen, schwebenden Ton geeignet, interessante Melodieen hervorzuheben, oder gewisse Accorde, vorzüglich in schönen Bindungen, klar und innig fühlbar zu machen. Die Verschwendung dieser, so wie der meisten Blasinstrumente, thut aber in der Musik eine ähnliche Wirkung, als die zu große Häufung und das zu starke Auftragen vieler abstechenden Farben in einem Gemälde: die Sinne werden dadurch wohl gereizt, aber die Phantasie wird beschränkt, die schöne Form verdeckt oder verdunkelt. Rasche Gänge scheinen — besonders der Hoboe noch weniger, als der Flöte angemessen zu seyn, weil ihre Töne noch voller sind, und, wenn sie nicht kurz abgestoßen werden, in der schnellen Aufeinanderfolge leicht einen verwirrenden Eindruck machen, es müßten denn die Tonfiguren so gewählt seyn, daß sie, auch gleichzeitig gehört, eine gute Harmonie bilden würden. Ueberhaupt soll man Instrumente, deren Töne im Austönen und Verhallen, im Zunehmen und Abnehmen den größten Reiz haben, und welche den Verlust dieser tiefen Wirkung durch nichts Anderes ganz ersetzen, nicht leicht zu sehr schnellen Bewegungen mit schnellen Figuren gebrauchen. Wie verschwindet die himmlische Sanftheit der Harmonika, wenn man auf ihr wie auf einem Claviere Allegros und Prestos spielt!“ —

„Das Bassethorn hat mit der Clarinette große Aehnlichkeit (S. Bd. I. S. 24), hat im Basse einen größeren Umfang, mehr Tiefe als jene, und etwas Ernstes, Rührendes in seinen volleren schönen Mitteltönen. Bis jetzt ist es in allen bekannten Compositionen, selbst wenn es doppelt gesetzt wurde, wie z. B. in Mozart's Requiem, nur als besonders effektuirendes Soloinstrument, nicht aber im Ensemble als

Digitized by Google

nur die Harmonie verstärkende Ripienstimme erschienen. Wir wollen es also auch zu keinem andern Gebrauche empfehlen."

„Das Fagott ist eines sehr angenehmen, sangbaren Tones fähig, kontrastirt trefflich in seinen tiefern Tönen zu den einschmeichelnden Diskantmelodieen anderer sanfter Blasinstrumente, und ist vorzüglich geschickt, ernste, auch traurige Empfindungen auszudrücken, nicht minder der Musik etwas Trauliches oder auch Launiges zu geben. Die schönen gesangreichen Töne des Fagotts sind dem sonoren Tenor und Baß des Sängers ähnlich, ihr Charakter hat etwas Edles, selbst Majestätisches in sich. Schnelle Passagen thun auf dem Fagott eben so wenig gute Wirkung, als (in der Regel) schnell abgestoßene Noten; es verlangt überhaupt eine sehr gefühlvolle durchdachte Behandlung, wenn es seinen edlen Charakter nicht verlieren, nicht undeutlich, uninteressant oder gar widrig werden soll."

„Contrafagott, Quartfagott, Serpent und Ophicleyde sind noch tiefere Baßinstrumente, als das gewöhnliche Fagott, und sind geschickt, der Musik kraftvolle Haltung und Würde in der Begleitung zu geben, da sie unter den Blasinstrumenten das sind, was Violoncell und Contrabaß unter den Saiteninstrumenten im Ensemble. Zu Soli's, besonders in den höheren Tönen, wird außer dem Fagott selten ein anderes dieser genannten Baßinstrumente gebraucht."

„Das Waldhorn hat etwas sehr Feierliches, Herzerhebendes. Sein Ausdruck ist groß, edel, einfach und rührend. In seiner Einfalt thut es die innigste Wirkung, künstliche, zu schnelle Gänge entstellen sie. Haydn's, Mozarts und Beethovens Symphonien beweisen, wie es, wohlangebracht, zum romantischen und humoristischen Effekt beitragen kann. Nichts desto weniger haben unsere besseren neuen Componisten nicht nur den Effekt des Hornes, sondern überhaupt den Blechinstrumentaleffekt studirt; je lockender aber dieser Effekt ist, um so mehr muß man sich vor einem — in neuerer Zeit gerade nicht seltenen — Mißbrauch desselben hüten."

„Die Trompete, mit ihrem schmetternden Schall, ist des sanften Ausdrucks unfähig; sie läßt nur heftige Empfindungen, hochgespannte Affekte ertönen, und ist eigentlich ein ächt kriegerisches Instrument. Uebrigens wird sie wirksam gebraucht, die festliche Pracht, den blendenden Glanz der Musik zu erhöhen, und verbindet sich dazu sehr glücklich mit den feierlichen Pauken. Anhaltender Trompetenschall kann das Gemüth nur im Tumult, im Feuer der höchsten Leidenschaft schildern."

Digitized by Google

„Die Posaune ist mit ihren vollen, brausenden Tönen zur höchsten Spannung der Aufmerksamkeit, zum feierlichsten Ausdruck geeignet. Ihre ernsten Töne verbannen, mit aller schnellen Bewegung, allen Leichtsinn, allen Scherz; sie sind nur dem großen starken Affekt, der höchsten Andacht, dem erhabenen Fluge des Geistes geweiht. Haydn hat die Posaune in seiner Schöpfung, Mozart in seinem Requiem und in der Zauberflöte selten, aber höchst bedeutungsvoll angewandt."

Was beim Horn vom Mißbrauch der Blechinstrumente gesagt ist, gilt hauptsächlich auch von der Posaune, besonders wenn sie dreifach: Alt, Tenor und Baß in vollständigen Harmonieen auftritt.

Die Orgel, welche ebenfalls durch Einströmen von Luft in den klingenden Körper zum Tönen gebracht wird, gehört eigentlich auch zu den Blasinstrumenten, doch würde es zu weit führen, über dieses größte und mächtigste aller Blasinstrumente mehr zu sagen, als bereits S. 50 ff. gesagt ist.

Die Untergattungen der benannten Instrumente, als: alle Arten Piccolo, Flöten, Clarinetten (selbst englisch Horn als Untergattung der Hoboe) Flügel-, Signal-, Ventil-, Klappenhorn, Ventil- und Klappentrompete und wie diese neuern Tonwerkzeuge — die bereits an ihrem Orte besprochen sind — alle heißen, stimmen, abgesehen von ihrer mechanischen Behandlung, von dem durch ihre Erfindung bezweckten Vortheil, mit den Hauptgattungen, denen sie ihre Entstehung verdanken, im Charakter im Wesentlichen so sehr überein, daß ihrer hier zu erwähnen nicht nöthig erscheint. Gehen wir also zu den Saiteninstrumenten über. —

Ein Instrument ist um so vollkommner, je mehr es nicht nur Modificationen des Tones zu allen Arten und Graden des Ausdrucks mit Leichtigkeit gestattet, sondern auch eben so leicht die gleichzeitige Angabe mehrerer Töne in Absicht auf Harmonie möglich macht. Manche Instrumente sind in der ersten Rücksicht ziemlich beschränkt, z. B. die Harfe und die Guitarre, wiewohl das geübte Talent auch ihren Saiten mancherlei Arten und Grade des feinen Ausdrucks zu entlocken weiß. Bei ihrer Unvollkommenheit als für sich bestehende Instrumente werden sie daher am besten zur Begleitung des Gesanges gebraucht. Eben so verhält es sich mit dem Flügel, dessen Struktur die feinen Modificationen und Schattirungen des Ausdrucks verbietet, obgleich derselbe als Concertinstrument unter den Händen eines Meisters die glänzendste Wirkung gestattet. Der Vortheil dieses vollstimmigen, umfangreichen Instrumentes ist ungemein groß, besonders aber ist dasselbe für Com-

Digitized by Google

poniſten von unſchätzbarem Werthe. Die Geigeninſtrumente haben zwar nicht den Vorzug einer ſo großen und ſo bequem ausführbaren Vollſtimmigkeit, wie ihn die Clavierinſtrumente gewähren; aber in der Modifikabilität des Tones haben ſie wieder den Vorzug vor allen andern. Welche Abwechslung und Mannigfaltigkeit in Anſehung des Tones und Accents erlaubt nicht die Violine vermöge des Fingerdrucks, der Wahl der Applicaturen und der außerordentlich vielen Bewegungen, Richtungen, Führungen und Stricharten des Bogens! Die Violine hat ihren ganz eigenthümlichen bezaubernden Ton; aber ſie wird auch bisweilen andern Inſtrumenten, z. B. der Flöte, dem Flageolet, dem Fagott und Horn an Lieblichkeit, Ernſt und feierlichem Klange ähnlich; ſie kann überdieß im Pizzicato die Harfe oder Guitarre nachahmen, und vermag ungeachtet ihres einfachen und beſchränkt ſcheinenden Baues unter den Händen des Virtuoſen doch bewunderungswürdig viel im mehrſtimmigen Vortrage. Der Violine kommen die andern Darmſaiteninſtrumente, die mit dem Bogen behandelt werden, an Biegſamkeit und Geſchmeidigkeit für allerlei Ausdruck nahe, z. B. Bratſche und Violoncell, bis endlich die wachſende Stärke und Härte der Saiten, ſo wie die ebenfalls zunehmende Größe (im Contraviolon) eine gewiſſe Steifheit und Ungelenkigkeit herbeiführt, und den feineren, innigern, gewandten Ausdruck und Vortrag ausſchließt. —

Außer den erwähnten Inſtrumenten, die als allgemein im Gebrauche angenommen werden müſſen, giebt es noch manche, mit welchen ſich — jedoch ſchon ſelten — deren Erfinder oder einzelne Virtuoſen producirten, die aber entweder nicht allgemein verbreitet ſind, oder wegen ihrer Schwierigkeiten und Unvollkommenheiten, koſtſpieliger Anſchaffung, oder auch wohl ganz zufällig nicht in Aufnahme gekommen ſind. Dahin gehören unter Anderen: Clavicylinder, Baryton, Bogenklavier, Orcheſtrion, Melodion, Pamelodicon, Kanorphika, Stahlharmonika, Terpodion, Glasglockenharmonika, Phisharmonika ꝛc. Noch eine gewiſſe Gattung von Inſtrumenten, welche gleichſam ohne das muſikaliſche Bürgerrecht exiſtiren, und einen ſo untergeordneten Rang einnehmen, daß ſie in der kultivirten Muſik keinen Eingang gefunden haben, ſondern nur als National- oder Gelegenheitsinſtrumente zu betrachten ſind, gehören, wie leicht begreiflich, nicht hierher. Dieſes ſind: Maultrommel, Dudelſack, Schalmei, Hackbret (claque bois — hölzernes Gelächter) ꝛc. Wieder andere, zur genaueren Markirung oder Verſtärkung der Rhythmen benutzte Tonwerkzeuge, als: große und kleine Trommel u. dergl. m., welche (ſo weit ſolche im Orcheſter

Digitized by Google

oder bei der Militär- und Tanzmusik vorkommen) bereits im neunten Kapitel besprochen sind, verdienen hinsichtlich ihres ästhetischen (?) Charakters wohl keine weitere Erwähnung, weshalb wir nun diesen Gegenstand verlassen, und zu den weiter nöthigen Bemerkungen über das Mechanische und Praktische mancher Instrumente, so weit es noch rückständig geblieben ist, übergehen wollen."

Jedes musikalische Instrument erscheint in verschiedenen Wirkungen, und erfordert auch sowohl von dem Instrumentalisten, wie von dem Componisten eine verschiedene Behandlung. Es wird zwar seinen eigenthümlichen Charakter nie verleugnen; je nachdem es aber in einer Umgebung ist, oder je nach dem ihm gerade angewiesenen Wirkungskreise mehr oder weniger auffallend mit seinen Eigenthümlichkeiten hervortreten.

Ein Instrument tritt auf:

a) Als alleiniges Solo- oder Concertinstrument.
b) Als integrirender Theil der Harmonie.
c) Als ein Theil der Begleitung (des Accompagnements) zu einer oder mehreren Hauptstimmen.
d) In einzelnen Solis hervortretend, oder mit anderen Instrumenten concertirend.

Im Concertspiele kann, darf und soll der ganze Werth eines Instrumentes und des dasselbe behandelnden Virtuosen bis in's kleinste Detail entwickelt werden; ohne jedoch nur um zu effectuiren, gegen die Natur des Instrumentes zu sündigen, oder sich in eine andere, dem Instrumente nicht mehr eigenthümliche, nur erkünstelte Sphäre zu verirren, was einen widrigen Eindruck machen, oder in's Lächerliche fallen würde.

Erscheint ein Instrument als integrirender Theil irgend einer selbstständigen — selbst melodieführenden — oder nur begleitenden Harmonie, so ist wohl darauf zu achten, daß demselben stets ihm nach Tonlage und Qualität gebührender Platz gegeben wird, um weder hervortretender, noch untergeordneter zu erscheinen, als es zur Vermeidung irgend eines Mißverhältnisses nothwendig ist.

Dabei ist es besonders nothwendig, solche Töne zu vermeiden, welche nur mit einer gewissen Anstrengung zu erzeugen sind, folglich leicht stärker werden könnten, als sie seyn sollten.

Tritt ein einzelnes Instrument in einem Solo hervor, wird dasselbe also auf einige Zeit Hauptstimme, so muß dieß auf eine dem Charakter angemessene Weise, keineswegs aber geschehen, um nur die Virtuosität

Digitized by Google

des Spielenden in halsbrechenden Schwierigkeiten zu zeigen; namentlich nicht in solchen Schwierigkeiten, welche auf einem andern Instrumente mit Leichtigkeit auszuführen seyn würden. Concertirt ein Instrument mit andern, so sind die Ideen so zu bringen, daß der Contrast der Tonfarben der abwechselnden Instrumente recht bemerkbar wird. Um nun die bisher benannten Rücksichten, den Charakter und die Eigenthümlichkeit der verschiedenen Instrumente betreffend, nehmen zu können, ist es unumgänglich nöthig, auch den mechanischen Theil derselben möglichst genau zu kennen. Je größer die Vertrautheit des Componisten mit denselben ist, um so richtiger, zweckmäßiger und effectvoller wird er zu schreiben im Stande seyn.

Diese vollständige Vertrautheit kann aber, wie schon früher bemerkt, aus einem Buche nicht erlernt, sondern in demselben nur angedeutet, vorbereitet werden. Dem praktischen, erfahrenen Musiker werden die, in den dreizehn ersten Kapiteln gegebenen Erklärungen genügen, um seine Ideen für die verschiedenen, ihm bereits in ihren Wirkungen bekannten Instrumente nach den Regeln der eigenthümlichen Schreibart zu Papier bringen zu können. Für den Mindererfahrenen aber sind die vorstehenden, und noch nachfolgenden Erläuterungen über den Instrumentaleffekt durchaus nothwendig, in so fern aber lange nicht genügend, als die Prüfung und genaue Distinktion des Effektes nur durch das Anhören selbst geschehen kann. —

Mit den verschiedenen Singstimmen correspondiren und contrastiren die Instrumente ebenfalls; in wiefern ein Instrument in Tonlage und Umfang mit irgend einer oder der andern Singstimme Aehnlichkeit hat, ist aus der Generaltabelle E leicht zu ersehen. Die Aehnlichkeit in der Tonfarbe jedoch ist schon sehr schwer zu bestimmen! Im Allgemeinen sind mit der Sopran- oder Altstimme Flöte, Hoboe, Clarinette und Violine, — mit Tenor- und Baßstimme aber Horn, Fagott und Violoncell ähnlich, so ferne sie weder für die eine zu hoch, noch für die andere zu tief sind. Manche andere als die genannten Instrumente ähneln irgend einer Singstimme in einzelnen Tönen, kommen aber keiner Gattung von Singstimmen so nah, wie die erstgenannten. Entweder gehen nun — wo Singstimmen und Instrumente vereinigt auftreten — die letzteren in gleicher Lage oder in der Octave mit dem Gesang, oder sie wechseln mit jenen in den Melodien, oder aber sie sind nur Füllstimmen der Begleitung, welche mitunter auch selbst als solche figurirt erscheinen, d. h. eine der oft ganz einfachen Melodie noch mehr Bewegung gebende Figur ausführen. Dieses ist

Digitized by Google

besonders häufig der Fall bei den Saiteninstrumenten, welche nämlich figurirt auftreten, während die Singstimmen und Blasinstrumente gemeinschaftlich die Melodie führen, mit derselben wechseln; oder aber auch dann, wenn die Singstimme die Melodie bringt, und die Blasinstrumente die Harmonie haben. Im Anhange finden wir mehrere Beispiele, die hier nicht citirt sind, damit der Studirende Gelegenheit hat, selbst zu suchen, welche der hier gemachten Bemerkungen auf ein oder das andere dortige Beispiel ihre Anwendung finden. Die Verschiedenheit des Charakters einer Tondichtung, ob anmuthig, sentimental, großartig, pathetisch, tragisch, freudig oder komisch u. dergl. m. und die für die verschiedenen Empfindungen gewählten musikalischen Ideen, ja selbst der Ort, für welchen eine Composition bestimmt ist: ob Kirche, Feldlager, Theater oder Concertsaal, müssen sowohl die Wahl der Instrumente, wie deren Anwendung bestimmen. Dieß ist Sache des Gefühls und des Geschmacks, worüber sich unmöglich andere, als allgemeine Grundsätze aufstellen lassen, und die Bildung des Geschmackes und das Aufstellen von Grundsätzen können nur das Resultat des Nachdenkens über das Schöne in der Kunst und des Studiums von anerkannten Meisterwerken seyn! —

Wenden wir nun unsere Aufmerksamkeit noch auf manche, den Effekt oft hindernde Dinge. Bei dem Satze für Blasinstrumente ist wohl zu beachten, daß sowohl im abgestoßenen, wie im gebundenen Spiele der Athem des Bläsers — gleich jenem des Sängers — in Anspruch genommen wird, es ist also wohl zu überlegen, ob in dieser Rücksicht der Vortrag, namentlich jener lang ausgehaltenen Töne oder staccatis, bei welchen nicht Athem geholt werden kann, — möglich ist oder nicht? Die Zunge und die Lippen des Bläsers — besonders letztere — können leicht ermüden. Ueber diese Punkte sind Unterredungen mit Instrumentalisten als sehr belehrend besonders zu empfehlen. Bei allen Saiteninstrumenten ist dann noch — was zwar bei den Blasinstrumenten auch bedacht werden muß — besonders der Fingersatz und namentlich jener, Sprünge herbeiführende, auf weit entfernte Intervallen, und bei Bogeninstrumenten die Führung des Bogens zu berücksichtigen. Mangel an gehöriger Berücksichtigung der genannten Dinge würden unvermeidlich den Effekt, welchen man sich verspricht, sehr beeinträchtigen. Man hat sich überhaupt sehr vor nur imaginärem, papiernem Effekt zu hüten, und wohl zu bedenken, ob eine Stelle nicht nur auf dem Papier, sondern in der Wirklichkeit Effekt zu machen geeignet ist! — Betrachten wir die Kraft, welche in vielen älteren Werken von Händel,

Digitized by Google

Gluck, Graun, Mozart, Haydn ꝛc. bei oft ganz geringen Effectmitteln (Stimmen oder Instrumenten) liegt, und blicken wir auf die Anhäufung von Instrumenten in vielen neueren Partituren, ohne daß wir nur dieselbe, vielweniger eine größere Wirkung als bei der berührten kleineren Besetzung finden, so haben wir den Beweis, daß die Kraft und Wirkung in den Gedanken — in der musikalischen Idee — und richtiger zweckmäßiger Benutzung, nicht aber in der Quantität der Effektmittel liegt. Vergleichen wir z. B. das erste Finale von Mozarts Don Juan (ohne vier Hörner, drei Posaunen, Ophicleyde, große und kleine Trommel ꝛc.) mit manchen neueren Opernfinales, welche äußerst stark besetzt sind, ob der Effekt nur derselbe, viel weniger größer ist?

Der Effekt wird auch gefährdet durch Mangel an Abwechslung, zu lange anhaltendes Dauern gleicher Effektmittel, durch eine unpassende Zusammenstellung derselben oder Erscheinen solcher Stellen, welche Schwierigkeiten bringen, die nach Wahrscheinlichkeit öfter mißglücken als gelingen können. Unter unpassender Zusammenstellung ist jedoch nicht gerade die Vereinigung solcher Instrumente zu verstehen, welche eine heterogene Wirkung machen, wie etwa: Piccolo, Contrabaß und Guitarre u. dergl. m., denn es wäre wohl möglich, daß man gerade durch eine solche Zusammenstellung eine bizarre Wirkung beabsichtigte, und folglich auch seine Idee darnach einrichten würde; sondern jene, wo ein Instrument, welches nach der Absicht des Componisten untergeordnet erscheinen sollte, durch seine Tonqualität ein anderes (von welchem man beabsichtigt, die Hauptidee ausgehen zu lassen) verdunkelte. Eben so hat man die Tonlage eines Instrumentes — oder einer Singstimme — im Auge zu behalten, damit nicht etwa eine gesangführende Stimme tiefer wird, als der beabsichtigte Fundamentalbaß. Einige Beispiele darüber s. den Anhang unter lit. X.

Der mechanische Theil der Instrumente, die Schwierigkeit oder Leichtigkeit der Ausführung bedingt, erweitert oder beengt ebenfalls den Effekt. Es wäre also für den Componisten allerdings sehr vortheilhaft, wenn er mindestens bis auf einen gewissen Grad alle Instrumente selbst spielen könnte. Da dieses aber nicht wohl bei vielen der Fall seyn dürfte, obgleich es gerade keine Unmöglichkeit wäre*), so muß man auf

*) Gottfried Weber, dessen Verdienste um die Theorie der Musik allgemein anerkannt sind, hat sich — was der Verfasser oft zu bemerken Gelegenheit hatte — auf allen Instrumenten geübt, und es auf mehreren sogar zu anständiger Fertigkeit gebracht.

Digitized by Google

anderem Wege wenigstens zu einer allgemeinen Kenntniß zu gelangen suchen. Von einer solchen allgemeinen Kenntniß kann also hier nur die Rede seyn, nicht aber von einer ausführlichen Schule für jedes Instrument. — Dieser allgemeinen Kenntniß aber, ohne zu weitläufig zu werden, die möglichste Ausdehnung zu geben, ist Absicht des Verfassers, weshalb wir unsere Betrachtungen noch fortsetzen wollen. —

Wenn wir von den Saiteninstrumenten die Bogeninstrumente, Violine, Bratsche, Violoncell und Contrabaß betrachten, wie wir sie bis hierher kennen gelernt haben, so wissen wir, daß jedes vier Saiten hat, und kennen auch den Umfang, welcher auf denselben von der tiefsten bis zur höchsten Saite zu erreichen ist. Durch das Aufsetzen eines Fingers wird die Saite verkürzt, also höher. Zu diesem Aufsetzen haben wir (da der Daumen nur bei dem Violoncell in der Applicatur benutzt wird) nur vier Finger; die natürlichsten und am leichtesten außer den leeren Saiten auf den genannten Instrumenten hervorzubringenden Töne sind also jene, welche mit diesen vier Fingern, in unverrückter Lage der Hand gemacht werden können. Wollen wir nun die Saite noch mehr verkürzen, also noch höher kommen, so kann dieß nur durch Untersetzen eines Fingers geschehen, wodurch dann die Lage der ganzen Hand verrückt wird, und, je nachdem mit einem Finger untersetzt wird, noch mehrere zu weiterem Fortschreiten in der Höhe übrig bleiben. Dieses Aufsetzen, welches, wie bereits angedeutet, sehr verschieden seyn kann, nennt man in die Applicatur gehen. Setzt man nach dem vierten wieder mit dem ersten Finger auf, so hat man wiederum vier Finger zur Benutzung; geschieht der Aufsatz mit dem zweiten oder dritten Finger, so kann man — ohne neuerdings aufzusetzen, nur mit einem oder zwei Fingern höher rücken. Die Wahl der verschiedenen Applicaturen ist Sache des Violinisten, dem Tonsetzer sei hier nur erklärt, auf welche Weise in die Höhe fortgerückt wird. Im Anhang findet man die gewöhnlichsten Applicaturen angegeben. Wer Näheres wissen will, sehe die verschiedenen Lagen in der Violinschule von Rode, Kreutzer und Bailot nach. Auf der Bratsche geschieht das Aufsetzen eben so, nur kömmt es im gewöhnlichen Spiel seltener vor. S. Anhang. Bei dem Contrabaß ist es natürlich noch viel seltener der Fall. Der Violoncellist bedient sich zum Aufsetzen auch des Daumens; und dieser Daumenaufsatz ist es, welcher das Violoncellspiel sehr erschwert. Er ist so verschiedenartig, daß sehr viele Erfahrung dazu gehört, ihn genau kennen zu lernen. Eine kurze Andeutung über Violoncellapplicatur siehe den Anhang.

Digitized by Google

Ein anderer, nicht minder schwerer Gegenstand muß hier berührt werden, nämlich das Hervorbringen mehrerer Töne zu gleicher Zeit. Dieß kann auf zweierlei Art geschehen. Erstens in Akkorden, wo man mit dem Bogen über mehrere oder alle, theils leere, theils gegriffene Saiten streicht, und so mehrere Töne, welche eine Harmonie bilden, zu gleicher Zeit herborbringt. Man kann dieß jedoch nur auf Violine Bratsche und Violoncell, nicht aber auf dem Contrabaß *).

Beispiele siehe Anhang.

Zweitens in Doppelgriffen von nur zwei auf zwei neben einanderliegenden Saiten befindlichen Tönen, da man mit dem Bogen zwei von einander entfernte Saiten nicht anstreichen kann, ohne die dazwischenliegenden Saiten zu berühren. Beispiele darüber findet man zwar auch im Anhang, um einen allgemeinen Begriff von den Doppelgriffen zu bekommen, Ausführlicheres muß man in den, unter der Rubrik Literatur angegebenen Schulen suchen. Endlich liegt ein großer Effekt der genannten Geigeninstrumente in der Bogenführung. Diese ist nun unendlich verschieden, und wurde auch nur im Allgemeinen angedeutet, wie im Anhang zu ersehen ist. Bei den Applicaturen und Stricharten ist der Componist nicht so sehr beschränkt, weil ihre Mannigfaltigkeit so groß ist, daß sich ein gewandter Violinist, selbst bei sogenanntem ungeschickten Satze zu helfen wissen wird; bei Doppelgriffen aber hat man wohl zu beachten, ob nach Lage der Finger und Saiten die Ausführung möglich ist? — Hauptsächlich ist zu beachten, daß je höher man in die Applicatur kommt, desto schwieriger die Doppelgriffe werden, weil nicht nur die Applicaturen selbst schon Schwierigkeiten darbieten, sondern sich auch die Griffe immer näher zusammendrängen, je mehr sich das Verhältniß der Töne verjüngt (verkleinert). Das durch nicht festes Niederdrücken der Saiten, und außer diesem Untersetzen anderer Finger, auf allen Geigeninstrumenten mögliche Flageoliren ist eine artige Spielerei, welche, selten angebracht, von kurzer Wirkung und in neuester Zeit wieder sehr Mode geworden ist, wollen wir hier nicht besprechen, weil es unseres Bedünkens nicht zu den ästhetischen Effektmitteln gehört.

---

*) Besonders wichtig ist es bei Recitativen, in Opern und Cantaten, daß der Violoncellist die, selbst nicht einmal in allen Tönen, sondern nur mit dem bezifferten Baß geschriebenen Akkorde zu spielen verstehe. Diese Art der Bezeichnung und Ausführung siehe Anhang.

Digitized by Google

Das pizzicato ist nichts anderes als das Zupfen der Töne — wie bei der Guitarre — statt dieselbe durch Anstreichen des Bogens erklingen zu machen. Es ist oft von trefflicher charakteristischer Wirkung, und ist dabei nichts weiter zu bemerken, als daß man damit nicht zu weit gehen, keine Passagen (besonders in schnellem Tempo) schreiben muß, welche eine sich selten vorfindende Fertigkeit des Daumens oder der andern Finger der rechten Hand des Violonisten erfordern würden.

Der Dämpfer (Sordine) schwächt den natürlichen Ton der Instrumente, und gehört also zu den Nuancen im Vortrage. Bei jenen Stellen, welche etwas Geheimnißvolles, Geisterartiges haben sollen, bei Musikbegleitung zur Deklamation, oder überhaupt bei ganz untergeordneter Begleitung sind Sordinen sehr zu empfehlen.

Wir haben bereits in den beiden ersten Kapiteln erwähnt, in welchem Verhältnisse die Bogeninstrumente zu einander stehen, daselbst aber auf diese Abhandlung verwiesen, um jenes besser auffassen zu können. Ob der Verfasser die richtige Reihenfolge beachtet hat, muß der Erfolg zeigen; ein Resultat kann nur von dem Ganzen erwartet werden. Das Bogenquartett, betrachten wir es als für sich allein bestehend, oder in Verbindung mit Singstimmen oder Blasinstrumenten, hervortretend oder untergeordnet, muß immer so behandelt werden, daß die erste Violine und der Baß die beiden äußeren, die zweite Violine und die Bratsche aber die Mittelstimmen desselben bilden, wenn nicht etwa, was oft mit gutem Effekte geschieht, das Violoncell selbst Solo oder Mittelstimme wird, in welchem Falle dann der Contrabaß, oder auch wohl ein anderes Baßinstrument allein oder in Verbindung mit diesem die Basis erhält *). Ist die erste Violine in der Begleitung figurirt, so kann sie die gesangführende Stimme nicht nur ohne Störung des Effektes, sondern selbst mit sehr guter Wirkung übersteigen (siehe Anhang), ist aber die Begleitung einfach, so läßt man sie gerne, und mit ihr die anderen Bogeninstrumente in tieferer Lage als die Haupt-

*) Es giebt Stellen, bei welchen durch das besondere Hervortreten der Mittelstimmen oder einer derselben eine treffliche Wirkung hervorgebracht werden kann, selbst wenn nur ein einzelnes Intervall — namentlich ein dissonirendes — besonders hervorgehoben wird. Bei solchen Gelegenheiten ist bei dem Bogenquartett gewöhnlich die zweite Violine oder Bratsche — seltener das Cello — je nach Höhe oder Tiefe das hervortretende Instrument. Bei Blasinstrumenten giebt man die hervortretende Mittelstimme dem ersten Fagott oder Horn, auch wohl der Clarinette in ihrer tiefsten Lage.

Digitized by Google

stimme, wo aber doch auch eines der anderen Instrumente figurirt auftreten kann. Auch können sämmtliche Bogeninstrumente als Begleitung ein und dieselbe Figur spielen. Will man irgendwo den Baß recht kräftig erscheinen lassen, so gehen Bratsche, Violoncell und Contrabaß, oft auch noch Fagott und andere in der Tiefe wirkende Instrumente unisono zusammen. Soll hauptsächlich die Tiefe effektuiren, so muß man durch die Schreibart alle mitgehenden Instrumente möglichst der Tiefe des Contrabasses gleichzubringen suchen. Die Wirkung der Bässe bei vollstimmigen Musikstücken ist, als sehr wichtig, wohl zu berechnen*).

Will man eine gute und verständliche Wirkung der Bässe haben, so muthe man denselben nicht zu große — am wenigsten chromatische — Figuren, besonders im schnellen Tempo zu. Je einfacher und edler der Baß gehalten ist (ohne gerade nur sogenannter Paukenbaß zu seyn), um so größer wird dessen Wirkung seyn. Findet man in großen Meisterwerken Ausnahmen von dieser hier empfohlenen Regel, so bedenke man nur, daß sich ein mit allen Wirkungen vertrauter und erfahrener Tonsetzer vieles erlauben kann, ohne einen Verstoß zu begehen, weil ihn schon seine Erfahrung und Genialität vor Mißgriffen schützen wird. Diese weiteren Bemerkungen werden zur Genüge darthun, daß es, um für die Saiteninstrumente zu schreiben, nicht genug ist, nur deren Tonumfang zu kennen; wir dürfen aber wohl annehmen, daß die genannten Bemerkungen hinreichend sind, um mit Nutzen Partituren zu studiren, und aus denselben die Behandlungsart der Instrumente genau kennen zu lernen. Die Blasinstrumente erfordern wieder ganz andere Rücksichten, welche kennen zu lernen wir uns jetzt bemühen wollen.

Die Blasinstrumente sind in Umfang und Tonfarbe viel wesentlicher von einander unterschieden, als die Bogeninstrumente. Besonders auffallend ist der Unterschied zwischen den Holz- und Blechinstrumenten, zwischen Reichthum und Spärlichkeit der Effektmittel, Leichtigkeit und Schwierigkeit der Behandlung. Das Mangelhafte, welches manche derselben noch haben, führt immerwährend Verbesserungsversuche und neue Erfindungen herbei, welche, um immer mit Allem bekannt zu seyn, ein fortwährendes Studium erfordern. Diejenigen, welche sowohl in den Opern, als Concert- und Kirchenmusik am gewöhnlichsten

*) Einen interessanten Aufsatz darüber von E. L. Gerber finden wir in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung, im 16. Jahrgang Seite 157.

Digitized by Google

vorkommen, auch schon seltener bedeutenden Neuerungen unterworfenen Blasinstrumente, wie Flöte, Hoboe, Clarinette, Fagott, Posaune und das gewöhnliche Horn, wie auch die gewöhnliche Trompete, sollte man als Hauptgattungen betrachten, und ihr Studium vorzüglich zur Aufgabe machen; weil dadurch die Bekanntschaft mit den Untergattungen, Veränderungen und Neuerungen erleichtert wird. Die letztgenannten kommen doch hauptsächlich nur bei Militär- und neuerer Tanz-, höchst selten bei anderer Musik vor. Wird eine neue Erfindung gemacht, so erscheint auch eine öffentliche Schilderung derselben, eine Beschreibung ihres Nutzens und Zweckes, eine Erklärung (Gamme) für den Spielenden, welche dann für den Tonsetzer ebenfalls unterrichtend seyn wird. Aus diesem Grunde, und um das Studium nicht zu sehr zu erschweren, sind in diesem Werke nur die gebräuchlichsten Blasinstrumente, und selbst die seltenern unter diesen, nur kurz erwähnt, manches neuere, noch wenig bekannte horn- oder trompetenartige Instrumentchen schon um deswillen gar nicht erwähnt, weil man heut zu Tage für Horn und Trompete schon ziemlich ungenirt zu schreiben pflegt, da sich die Instrumentalisten gewöhnlich durch die Wahl des Instrumentes bei schwierigen Stellen zu helfen wissen *).

Die Hauptgattungen der Holzblasinstrumente (welche bereits im dritten und vierten Kapitel besprochen sind) betreffend, haben wir noch Manches nachzuholen.

Gleichwie bei den Bogeninstrumenten durch das Niederdrücken der Finger auf den verschiedenen Stellen der Saiten die höheren oder die tiefern Töne hervorgebracht werden, geschieht dies bei den Holzblasinstrumenten durch das Bedecken (Schließen) und Oeffnen der Tonlöcher oder Klappen. Stärke und Schwäche des Tones, lange oder kurze Dauer, Abstoßen oder Binden desselben, wird bei den ersteren durch den Bogen, bei letzteren aber durch den Athem und die Lippen erzeugt.

---

*) Kömmt z. B. dem Trompeter eine Stelle vor, welche er auf der gewöhnlichen Trompete nicht wohl ausführen kann, so hilft er sich mit der Klappen- oder Ventiltrompete, kurz mit irgend einem anderen ihm zu Gebote stehenden Instrumente, ohne daß das eine oder das andere von dem Componisten vorgeschrieben ist. Auch trifft man nicht immer an allen Orten alle Instrumente an; es bleibt also immer dem Spielenden überlassen, sich zu helfen, wie er kann. Eben so gut wie man in Ermangelung des englischen Horns oder der Baßklarinette, selbst zu dem Saiteninstrumente, der Bratsche, seine Zuflucht nimmt, um das fehlende Instrument zu ersetzen, nimmt man eine Trompete, wenn man kein Posthorn hat u. dergl. m.

Digitized by Google

Dieselbe Schwierigkeit, welche bei den Bogeninstrumenten das richtige Zusammentreffen der Bogenführung mit den Fingern der linken Hand darbietet, zeigt sich hier mit den Fingern beider Hände und dem Athem; dazu kommt noch die Thätigkeit der Lippen, welche wesentlichen Einfluß auf das Spiel haben. Man hat also bei dem Satze wohl zu erwägen, ob das zum Vortrag Bestimmte auch in dieser Rücksicht auszuführen möglich ist? Der Blasinstrumentalist muß, so wie der Sänger, mit dem Athem umzugehen, denselben einzutheilen verstehen, muß wissen, wo er athmen kann, ohne den Effekt zu stören. Die verschiedenen Stricharten, staccato, legato, welche der Geiger mit dem Bogen macht, werden hier durch den Athem gebildet. Man hat bei diesen Instrumenten gewissermaßen auch eine Aplicatur, weil ein und dieselbe Stelle auf verschiedene Weise gegriffen werden kann, wozu die Klappen nicht wenig beitragen. Welchen Einfluß die Lippen haben, können wir daraus abnehmen, daß man Vieles, ohne Wechseln der Griffe, lediglich durch den verschiedenen Lippenansatz um eine Octave höher blasen kann. Manche Griffe — besonders die sogenannten Gabelgriffe — sind sehr schwer, und müssen deßhalb namentlich in schnellem Tempo, bei Sprüngen oder Trillern, vermieden werden. Diese Schwierigkeiten sind aber nicht bei jedem Holzblaseinstrument dieselben; man hat sich also über jedes besonders zu unterrichten. Der Verfasser hat sich erst durch Gammen zu unterrichten gesucht und dann von tüchtigen Künstlern belehren lassen, was er auch seinen geehrten Lesern bestens anempfehlen will, da eine solche Belehrung viel wirkungsvoller ist. Die gewöhnlichsten Schwierigkeiten sind jedoch im Anhang aufgeführt, um so leichter wird man dann das Andere verstehen. Von Doppeltönen — Erklingen mehrerer Töne zu gleicher Zeit — ist bei diesen Blaseinstrumenten nicht die Rede, obgleich — namentlich bei den Clarinetten — bei schlechtem Ansatz und unvorsichtigem Bedecken der Tonlöcher manchmal Nebentöne zu vernehmen sind. Dieß ist aber kein Effekt, sondern ein Mißstand. — Daß jedes Instrument am wirkungsvollsten erscheint, je mehr es seinem eigenthümlichen Charakter entsprechend verwendet wird, ist ein wohl leicht zu begreifender Grundsatz. Ebenso hat man aber auch seine Tonlage in Höhe und Tiefe zu berücksichtigen, besonders bei harmonischen Zusammenstellungen, wenn keines weder verdunkelt werden, noch verdunkeln soll. Wir finden deßhalb die Flöte in der Regel für die höheren und höchsten Töne verwendet, dann kommen entweder Hoboen oder Clarinetten oder beide, wo es dann auf die beabsichtigte Wirkung ankömmt, ob man die Clarinette

Digitized by Google

höher als die Hoboen anwenden, oder umgekehrt verfahren will. Die Basis — wenn solche nicht auf andere Baßinstrumente berechnet ist — erhalten die Fagotten, wovon aber häufig der erste noch (gleich dem Tenor oder ersten Baß bei vierstimmigem Männergesang) eine der Mittelstimmen führt. Daß auch hier (wie bei den Bogeninstrumenten) in Solis oder Figuren ein Ueberschreiten der Grenzen gestattet, selbst unvermeidlich ist, zeigt uns ein Blick in die Partituren der vorzüglichsten Componisten. Der Wechsel der Instrumente in Beziehung auf ihr Erscheinen, als Solo-, Füll- oder Mittelstimmen, ist so mannigfaltig, daß es unmöglich erscheint, eine Norm aufzustellen, ja es dürfte den Studirenden sogar ängstlich machen, zum Pedantismus anleiten, wollte man mehr thun, als sich auf allgemeine Andeutungen beschränken, da seine eigenen Beobachtungen und Erfahrungen die besten Wegweiser seyn können.

Wenn wir in den früheren Kapiteln von gleichem Umfang bei verschiedener Schreibart gesprochen haben — siehe die Erklärung der verschiedenen Flöten, Piccolo, Clarinetten ꝛc. — so ist darunter nur die Zahl der Töne zu verstehen. Nehmen wir z. B. den Umfang der Clarinetten, so sehen wir, daß jede derselben mit dem kleinen e beginnt und bis g geht. In der Zahl ist also der Umfang wirklich gleich. Siehe Bd. I. S. 22, Zeile 15 bis 24. Nehmen wir aber den Klang dieser ganz gleich geschriebenen Instrumente nach der Größe ihres Baues, so beginnt, ohnerachtet der gleichen Schreibart, das eine tiefer, das andere höher; es gewinnt also das eine an Tiefe und verliert an Höhe und umgekehrt gegen das andere; wir erreichen auf dem einen mehr Höhe, auf dem anderen mehr Tiefe. Auf diese Weise ist also in der Wirkung der Umfang nicht gleich. Man lasse sich die angegebene Tonreihe auf der A- und dann auf der F-Clarinette angeben, so wird das Verhältniß klar hervortreten. Ebenso ist es mit allen anderen Instrumenten, welche der Schreibart nach gleichen Umfang haben. Dieses Verhältniß ist auf der Generaltabelle E — um dieselbe nicht zu weit ausdehnen zu müssen, was den Ueberblick erschwert hätte — nicht, sondern nur immer eine Gattung angegeben, weil sich der Unterschied gar leicht berechnen läßt. Die Wahl dieser Instrumente ist nicht schwer zu bestimmen. Wollen wir besonders die Höhe in Anspruch nehmen, und diese ohne besondere Beschwerde scharf angeschlagen wissen, so nehmen wir die höhere Gattung: z. B. die im Anhang unter lit. Y stehende Stelle würde auf der gewöhnlichen Flöte sehr schwer, fast unmöglich werden, erscheint

Digitized by Google

aber auf der Terzflöte ganz leicht. In einem solchen Falle bedient man sich also natürlich mit besserem Erfolge der letzteren. Aehnliche Fälle bestimmen dann — betreffe es nun Höhe oder Tiefe — ob man D-, Es- oder F-Piccolo, A-, B-, C-, Es- oder F- ꝛc. Clarinette, und dergl. zu nehmen hat; nur darf man nicht vergessen, daß der Wechsel von einem Instrumente auf ein anderes nicht augenblicklich geschehen kann, daß eine gewisse Zeit dazu bleiben muß, auch ist zu erwägen, ob das Instrument, dessen man sich bedienen will, vorhanden ist oder nicht. Wir finden nämlich D-, Es- und F-Clarinetten wohl bei den Militärmusiken, selten aber im Orchester vor. Man hat in neuerer Zeit selbst H- und E-Clarinetten, kurz, man kann Clarinetten in allen Stimmungen machen lassen, wenn man will; ihr Tonverhältniß oder ihre Wirkungsfähigkeit wollen wir jedoch nicht besprechen, da es nach der Bekanntschaft mit den allgemein eingeführten und bekannten Clarinetten leicht zu ermessen ist. Eine Erfindung aber, welche das öftere Wechseln der Clarinetten unnöthig machen soll, wollen wir hier doch erwähnen. Es ist dieß die von Iwan Müller erfundene Clarinette. Der Erfinder suchte auf seinem Instrumente alle Desiderien, welche über eine und die andere (der C-, B- und A-) Clarinette noch wegen Umfang, Reinheit einzelner Töne, Schwierigkeit beim legato und bei Trillern gemacht wurden, zu beseitigen, und dadurch den Instrumentalisten und Componisten eine Erleichterung zu verschaffen. Seine Erfindung sollte also den Satz und das Spiel vereinfachen, weil man sich darnach im Orchester statt dreier nur einer Clarinette zu bedienen hätte. Die von ihm geschriebene Schule (Leipzig bei F. Hofmeister) enthält darüber, so wie überhaupt über die Clarinette, so viel Belehrendes, daß dieselbe zum Studium sehr empfohlen werden kann. Dennoch scheint die Müllersche Clarinette mehr Veranlassung zu Verbesserungen an den gebräuchlichen Clarinetten gegeben, als dieselben verdrängt zu haben, und allgemein eingeführt worden zu seyn. Jedenfalls hat aber das Verdienstliche seiner Arbeit allgemeine Anerkennung gefunden. Eine ebenfalls von ihm erfundene Altclarinette ist in der genannten Schule erwähnt, dabei aber bemerkt, daß sie keiner besonderen Erklärung bedürfe, weil sie nur eine größere Clarinette sei, und ihre Noten im Altschlüssel geschrieben werden, im Uebrigen aber wie jede andere Clarinette zu behandeln wäre. Sie soll in der Blasmusik eine dritte Mittelstimme bilden, und gleich der Bratsche bei den Saiteninstrumenten angewendet werden. Bei Militärmusiken, wo man häufig außer der Es- oder F-Clarinette noch drei oder vier andere Clarinetten schreibt,

Digitized by Google

dürfte die Altclarinette, nach des Erfinders Vorschlag angewendet, allerdings von sehr guter Wirkung seyn. — Kein Instrument ist vom Beginn seines Umfanges an bis zu den äußersten Grenzen desselben gleich stark im Tone. Das sich zur Höhe neigende wird in den mittleren und tieferen, das mehr der Tiefe sich nähernde in den hohen Tönen schwächer seyn. Dieser Umstand ist bei Zusammenstellungen von Instrumenten zu einem harmonischen Ganzen in der Vertheilung der Intervalle wohl zu beachten. Diese Beachtung ist deßhalb empfohlen, damit nicht der früher als nachtheilig angegebene Fall eintritt, daß Töne, welche von stärkerer Wirkung seyn sollten, durch Zutheilen an ein in dieser Lage schwach klingendes Instrument, verloren gehen, durch andere gedeckt, und wieder andere, deren Hervortreten nicht beabsichtiget ist, zu stark werden. — Das englische Horn und das Bassethorn kann man als Untergattungen, ersteres als vergrößerte Hoboe, letzteres als vergrößerte Clarinette betrachten. Beide Instrumente sind in der Tiefe umfangreicher, runder, voller als Hoboe oder Clarinette, haben aber auch wieder weniger Höhe als jene. Der Schreibart nach ist zwar der Umfang auch gleich, die tiefere Lage dieser Instrumente aber führt ein ähnliches Verhältniß herbei, wie bei den verschiedenen, nach der Schreibart im Umfang ebenfalls gleichen Clarinetten. Man findet in den Orchestern nicht besondere Individuen für englisch Horn und Bassethorn; ersteres übernimmt in vorkommenden Fällen der Hoboist, letzteres der Clarinettist, weshalb sie selten anders als in einzelnen Solis angewendet werden, wo dann je bei ihrem Auftreten entweder Hoboen oder Clarinetten pausiren; überhaupt pflegt man, wenn ein Instrument als Soloinstrument auftritt, in der Begleitung die gleiche Instrumentengattung wegzulassen; man nimmt also bei Clarinettconcerten in der Begleitung nur Hoboen, und bei Hoboeconcerten nur Clarinetten. Dieß geschieht nicht nur, um das Soloinstrument effektvoller hervortreten zu lassen, sondern auch deshalb, weil man sonst drei Hoboisten oder drei Clarinettisten haben müßte, welche man nicht in jedem Orchester findet. Der Fagott ist dasjenige Holzblaseinstrument, welches, ohnerachtet seiner oft trefflichen Wirkung, schon seiner Tonlage wegen, am wenigsten hervortretend ist, bei dessen Begleitung man sich sehr zu hüten hat, daß es nicht gedeckt wird. Es kommt deshalb nicht selten vor, daß man, um eine Stelle kräftiger zu erhalten, entweder beide Fagotten unisono zusammengehen, oder noch ein anderes tieferes Instrument — etwa Violoncell oder Horn, Bratsche oder Clarinette — in den gleichen Tönen mitgehen läßt. Schnelle Läufe

Digitized by Google

sind auf dem Fagott — wie überhaupt für tiefere Instrumente — spärlich zu bringen, weil sie dem Gehör leicht verwirrt, undeutlich erscheinen, vielen Athem und — mehr noch als bei der Hoboe — Anstrengung der Lippen erfordern. Zum tragenden Gesang, Ausfüllen als Mittelstimme oder zur Grundstimme eignet sich der Fagott am besten. Der Quartfagott ist nur noch sehr selten zu finden, weil man statt seiner den wirkungsvolleren Contrafagott, Serpent oder Ophicleyde schreibt. Andere als die besprochenen Holzblaseinstrumente als: alle Untergattungen von Flöten, Piccolos ꝛc. unterscheiden sich von den Hauptgattungen im Charakter nur durch vergrößertes oder verjüngtes Tonverhältniß, bedürfen also keiner besonderen Erwähnung.

Besprechen wir also jetzt noch die sogenannten Blechinstrumente.

Wir haben bereits Mehreres über den Blechinstrumentaleffekt gesagt und gesehen, daß derselbe auf verschiedene Weise angewendet werden kann; nämlich: als selbstständige Musikgattung, concertirend mit anderen Instrumenten, oder nur zum Ausfüllen, Verstärken der Tonmassen. Die Hauptgattungen der Blechinstrumente sind ebenfalls schon in Umfang, Wirkung und Schreibart erklärt, wir haben also nur noch die Untergattungen zu besprechen, und jene genaueren Erläuterungen über das früher Verhandelte zu bringen, welche auf dieses Kapitel verschoben wurden.

Je mehr ein Instrument Umfang hat, je leichter es zu behandeln ist und wirkungsvoll angebracht werden kann, um so praktischer ist sein Werth. Die werthvollsten Blechinstrumente, welche zugleich die Hauptgattungen derselben genannt werden können sind: Horn, Trompete und Posaune. Das ganz gewöhnliche Horn, und die gewöhnliche Trompete (siehe S. 28 — 30) kann man jedoch nur in sofern als Hauptgattungen betrachten, als sie die StammInstrumente sind; denn die später entstandenen Untergattungen derselben sind größtentheils brauchbarer, wirkungsvoller. Dem Anfänger ist zu rathen, Horn und Trompete — so lange er nicht größere Erfahrungen besitzt — so einfach als möglich zu behandeln. Auf beiden sind jene Töne, welche nicht in dem harten Dreiklang, oder der Septümenharmonie liegen — c, e, g, b klingt auf dem D-Horn oder der D-Trompete d, fis, a, c u. s. w. (siehe S. 28, Zeile 4 — 12) — schwer, gar nicht, oder nur durch Stopfen (siehe S. 27), manche davon aber immer noch unrein, unklar, dumpf hervorzubringen. Gestopfte Töne geben jedoch dem Horn mitunter einen besonderen Reiz, und es wird nicht mit Unrecht behauptet, daß durch neuere Erfindungen, welche

Digitized by Google

das Stopfen unnöthig machen (weil alle Töne als Naturtöne erklingen) das Eigenthümliche des Horns an Wirkung verliert. Die Trompete aber, deren hauptsächliche Wirkung in kraftvollem Erklingen gesunder Töne besteht, leidet jedenfalls durch erzwungene, gestopfte Töne, welche man also zu vermeiden suchen muß. — Den Umfang betreffend, muß man denselben nicht benutzen wollen, wie er nach Möglichkeit angegeben ist, sondern berücksichtigen, wie weit in Höhe und Tiefe jedes Instrument von guter Wirkung seyn kann. Den Baßschlüssel wendet man gewöhnlich nur beim Horn, und zwar nicht leicht anders als in gehaltenen Tönen der tonischen Note oder Dominante an. Im Violinschlüssel schreibt man in der Regel — besonders im Ripienspiel — von c bis g, für die Trompete jedoch nur e; und bei hohen Hörnern oder Trompeten, wie A oder B alto, nicht einmal so weit. Jeder Musiker sollte so weit Sänger seyn, daß er sich die Töne so genau zu denken im Stande wäre, sie nöthigenfalls selbst mit der Stimme intoniren zu können; besonders nöthig ist dieß dem Blechinstrumentalisten, welchem keine bestimmten Griffe, Klappen oder Tonlöcher zum Erzeugen der Töne auf seinem Instrumente angegeben sind, der die Richtigkeit derselben also nur im Innern prüfen kann. Besonders schwer zu intonirende, oder Sprünge auf entfernt liegende Intervallen, gehören zu den zu vermeidenden Schwierigkeiten. Bei lange auszuhaltenden Tönen hat man die Ausdauer des Athems und der Lippen, welche besonders bei hohen Tönen leicht ermüden, zu bedenken. Ein Sprung von einem ganz hohen zu einem ganz niederen Ton ist, besonders gebunden, schon um deßwillen zu vermeiden, weil bei Erzeugung der Höhe und Tiefe ein verschiedener Lippenansatz stattfindet.

Die verschiedenen Schwierigkeiten, welche bei ausgedehnterer Anwendung der Instrumente noch auffallender hervortreten, haben Verbesserungsversuche mancher Art hervorgerufen, aus welchen mitunter ganz eigene neue Instrumente entstanden sind, deren Mannigfaltigkeit so groß ist, daß es um so schwerer seyn würde alle zu nennen und zu beschreiben, als Manche bereits spurlos wieder verschwunden, Andere kaum bekannt sind.

Die bekanntesten, welche am meisten Eingang gefunden haben, sind: Klappenhorn und Klappentrompete, Ventilhorn und Ventiltrompete. —

Die beiden ersteren sind also Hörner oder Trompeten mit Klappen, welche an den genannten Instrumenten angebracht sind, um das mit größerer Leichtigkeit vortragen zu können, was auf den gewöhnlichen

Digitized by Google

Instrumenten zu schwer seyn würde. Man ist also, wenn man für ein solches Instrument schreibt, bei sonst gestopften Tönen, Bindungen und sonstigen Schwierigkeiten weniger beschränkt, kann ihnen mehr zumuthen, hat jedoch immer noch die verschiedenen Bogen und die zum Wechseln derselben nöthige Zeit (siehe S. 29) zu beobachten, obgleich dasselbe, bei der größeren Leichtigkeit, mit der einzelne Töne erzeugt werden können, nicht so oft nöthig wird. Dennoch sind die Ventilhörner- und Trompeten von größerem praktischen Werth. Man kann nämlich durch den Ventildruck das Instrument im Augenblick in eine andere Tonart stimmen, ohne einen andern Bogen aufstecken zu müssen; also auch bei vorkommenden schwierigen einzelnen Tönen oder Läufen durch die Ventile — vermittelst welcher alle halben Töne erzeugt werden können, woher auch wohl der ihnen von Manchen beigelegte Name chromatisches Horn oder Trompete — helfen. Die übliche Schreibart bleibt aber dieselbe, nur daß man weniger in den Gedanken beschränkt ist, weil alle im Umfang des Horns oder der Trompete liegenden Töne hier als Naturtöne — ohne Stopfen — wohlklingend erscheinen. Wer also die gewöhnlichen Hörner und Trompeten zu behandeln versteht, wird die Klappen- oder Ventilhörner und Trompeten und ihre Vorzüge durch eine einzige Unterredung mit einem Hornisten oder Trompeter hinlänglich kennen lernen, um für eines oder das andere dieser Instrumente schreiben zu können. Von den Inventionshörnern (Cors à pistons) welche größtentheils wieder außer Gebrauch sind, wollen wir nicht sprechen, sondern nur ihre Existenz erwähnen; der Anblick eines solchen Hornes — es gibt auch Inventionstrompeten — reicht hin, den Unterschied gegen andere Horn- oder Trompeteninstrumente zu finden. Bei den Ventilhörnern kann man übrigens, und zwar mit einem ganz guten Effekt (was jedoch mehr Sache des Spielenden als des Componisten ist) sich des Stopfens auch noch bedienen. Der Ton der Hörner kann auch durch sogenannte Sordinen *) noch gedämpft werden, wodurch der an sich schon sanfte Ton des Instrumentes noch bedeutend an Zartheit gewinnt. Man bedient sich der Sordinen in der Regel um ein Echo zu erzeugen, indem man eine mit dem natürlichen Horn vorgetragene Stelle wiederholt und dabei die Sordinen anwendet. Vollständige Sordinen gestatten auch das Stopfen.

*) Die Hornsordine ist ein mit Tuch überzogener Trichter von Pappe oder Holz.

Digitized by Google

Auch die Trompeten können durch Sordinen gedämpft werden, ändern aber durch das Einstecken derselben ihre Stimmung, indem sie dann um einen Ton höher klingen.

Posthorn, Jubelhorn, Flügelhorn, Halbmond, Klappenflügelhorn und ähnliche Blechinstrumente welche in der Regel nur bei Tanz und Militärmusiken vorkommen, sind so verschiedener Art, und deßhalb von so verschiedener, eingeschränkterer und ausgedehnterer Brauchbarkeit, daß eine Beschreibung aller wohl um so weniger hier nöthig erscheint, als sich der Componist doch — wenn er sich der genannten Instrumente bedienen will — erst erkundigen muß, welche Gattung man bei der Musik hat, für welche er schreiben will; schreibt man aber für kein bestimmtes Musikcorps, und will eines oder das andere dieser Instrumente anwenden, so hat man nur zu erwägen, welchen Effekt man durch dasselbe hervorbringen will, und behandelt es in der Schreibart als eine Horn- oder Trompetenuntergattung; der Instrumentalist wird sich dann bei der großen Wahl, welche ihm unter den derartigen Instrumenten bleibt, schon zu helfen wissen.

Der Verfasser hält es für unmöglich, die feinen und feinsten Unterschiede dieser mehr oder weniger vollkommenen, mehr oder weniger bekannten Instrumente, in ihrer Wirkung und Behandlungsart durch den todten Buchstaben zu erklären und glaubt, daß, wer die Hauptgattungen genau kennt, bei einigem Nachdenken sich mit den Untergattungen leichter dadurch selbst bekannt machen kann, daß er ein solches Instrument hört, und von dem Spielenden sich Auskunft geben läßt. Daß dieser letzte Satz seine Tadler finden wird, ist wohl nicht zu bezweifeln. Diejenigen aber, welche aus diesem Buche lernen wollen, werden lieber seiner Zeit eine Erkundigung einziehen, und durch eigenes Nachdenken ihre Ansichten und Kenntnisse berichtigen und erweitern, als jetzt durch ein Anhäufen von Gegenständen beängstigt zu werden, welche ihnen zu wissen noch nicht nöthig sind, zu deren Kunde sie aber doch und auf sichererem einfacheren Weg kommen können. Hat sich ein junger Tonsetzer eine gewisse Uebung im Satze für diejenigen Instrumente erworben, welche sowohl im Orchester wie bei der Militärmusik als allgemein angenommen zu betrachten, die auch in diesem Werke ausführlich erklärt sind, so wird es ihm ein Leichtes seyn, sich mit allen bereits bekannten oder noch entstehenden Untergattungen selbst bekannt zu machen. Wir nennen alle jene Instrumente „Untergattungen," welche in ihrer Wirkung nicht etwas ganz

Digitized by Google

Eigenthümliches haben. Eine Inventionstrompete (mit Zügen wie die Posaune) eine Trompete mit Klappen oder eine solche mit Ventilen, ist und bleibt doch immer nur eine Trompete. Ebenso ist es mit den Hörnern, Clarinetten und Piccolis in ihren verschiedenen Gattungen. — Die Posaune jedoch hat schon etwas Eigenthümliches, ist deßhalb als eine Hauptgattung der Blechinstrumente zu betrachten. Die Altposaune nähert sich ihrer hohen Tonlage wegen im Effekt am meisten der Trompete. Man hüte sich aber, sie im Satze zu hoch zu halten. Die Tenorposaune, welche (wie schon früher erklärt wurde) die Mittelstimme hat, wenn drei Posaunen geschrieben werden, finden wir auch häufig als Tenorbaßposaune angewendet; man bedient sich ihrer nämlich in Ermanglung einer Baßposaune als Baß oder auch zum Solospiel. Die Baßposaune finden wir als gewöhnliche und als Quint- und Quartposaune. Beide letztern haben einen größeren Umfang in der Tiefe. Die Quart- und Quintposaunen findet man im Orchester und bei manchen Militärmusiken gar nicht, bei letzteren oft in verschiedener Art des Gebrauchs und der Schreibart, worüber man sich dann auch erst Auskunft geben lassen muß. Man schreibt sie nämlich entweder wie Bd. II. Nr. 75, wo sie anders klingt, als sie geschrieben wird, oder man behandelt sie wie eine gewöhnliche Baßposaune, und nimmt ihren Umfang und ihre Züge an, wie eben daselbst unter den Nummern 75 a und b, 76 und 76 a zu ersehen ist. Auch kommt es vor, daß man den gewöhnlichen drei Posaunen die Quart- oder Quintposaune noch als vierte Stimme zur Verstärkung des Basses beifügt.

Bei Posaunenharmonieen pflegt man, wenn noch andere Blechinstrumente, als z. B. Hörner und Trompeten, mitwirken, den Posaunen jene Intervalle zu geben, welche auf Horn oder Trompete entweder stumpf klingen, schwierig oder gar nicht — wenn man nämlich nur gewöhnliche Hörner oder Trompeten hat — hervorzubringen sind. —

Ein weiteres Resultat über die Blechinstrumente muß das Studium von Partituren geben, welches belehrender und unterhaltender ist als die ausführlichste Beschreibung in Worten. Ueber den Effekt der anderen, in den früheren Kapiteln besprochenen Instrumente erwarte man hier keine weitere Auseinandersetzung. Die Schlaginstrumente, größtentheils nur rhythmisch, weder melodisch noch harmonisch wirkend, geben wenig Stoff zu Bemerkungen über besondere Effektmittel, sofern wir darunter große und kleine Trommel ꝛc. verstehen, die durch sie möglichen Wirkungen muß man mehr durch das Anhören erkennen;

Digitized by Google

sie werden auch oft selbst durch die musikalische Idee, bei welcher man eines oder das andere anwenden will, bedingt, es lassen sich deßhalb darüber nicht wohl mehr als die bereits im neunten Kapitel angegebenen Andeutungen machen. Die veralteten, außer Gebrauch gekommenen Instrumente, wie Viole d'amour etc., wurden nur berührt, um ihre ehemalige Wirksamkeit zu erwähnen. Ueber Orgel, Clavier und Harfe ꝛc. ist bereits so viel gesagt, als in den Plan dieses Werkes gehört und, ohne größeres Studium der genannten Instrumente selbst zu beabsichtigen, zur allgemeinen Kenntniß derselben nothwendig erschien. Ueber die verschiedenen Instrumentalwirkungen in den vielen möglichen Zusammenstellungen der bekannten geistlichen und weltlichen Musikgattungen ließe sich zwar noch manches sagen, wollte man nicht mit Recht voraussetzen, daß der denkende Musiker oder Dilettant bei dem Anhören der Musik oder dem Studium von Partituren seine eigenen Beobachtungen machen und die nöthigen Belehrungen daraus ziehen wird *). Wer dieß nicht kann, dem würden die ausführlichsten Erläuterungen nutzlos seyn, weil ihm der innere Funke fehlt, das Schöne und Geniale genial aufzufassen, und sich so zu eigen zu machen, daß er selbst Aehnliches zu schaffen fähig wird.

Achtzehntes Kapitel.

Ueber Form und Anlage, Schreibart und ästhetische Einrichtung musikalischer Compositionen.

Wir haben in der Einleitung gesagt, daß einige Andeutungen über das Aufschreiben musikalischer Ideen später gegeben werden würden, und wollen jetzt über diesen Gegenstand dasjenige bringen, was Bezug auf das Entwerfen von Partituren hat. Jeden musikalischen Gedanken niederzuschreiben, daß er von den Spielenden so aufgefaßt und vorgetragen werden kann, wie er in unserem Innern erklungen, ist keine leichte Sache. Wir haben auch eine musikalische Ortographie zu

*) Nur jene Andeutungen, welche ein solches Studium vorbereiten, oder wo der Effekt mit der mechanischen Einrichtung eines Instrumentes zusammenhängt, sind nebst der Schilderung des ästhetischen Werthes der Instrumente Gegenstände welche dieses Kapitel abhandeln sollte.

Digitized by Google

beobachten, durch deren Vernachläßigung — besonders in rhytmischer und harmonischer Hinsicht — gleich wie in der Sprache, sinnentstellende Fehler oder Mißverständnisse entstehen können. Gewöhnlich lernt der Musiker seine Ideen nicht wie in einer anderen Sprache nach bestimmten Regeln aufsetzen, sondern es ist diese Fähigkeit meistens nur durch Uebung erlangte Routine. Entweder spielt man seine Ideen erst auf irgend einem Instrumente und bringt sie dann zu Papier, oder man besitzt — was freilich viel mehr Werth hat — eine so lebhafte Phantasie, daß man dieselben im Gedanken hört und gerade so, ohne Beihülfe eines Instrumentes, aufzuschreiben fähig ist. Von einer Rechenschaft, warum man es so und nicht anders aufgeschrieben hat, ist dann keine Rede! — Die Töne hat man hingeschrieben, wie man sie gespielt oder gedacht hat, und die Eintheilung des Taktes war Sache der Berechnung. Ist es richtig geschrieben, so ist es am Ende auch gleichgültig. Daß jedoch der Naturalist unvermeidliche Fehler in der Wahl des Taktes — ob $^2/_4$ oder $^4/_4$, $^3/_8$ oder $^6/_8$ ꝛc., was nicht immer gleich ist, sowohl, wie in jener der Intervalle machen wird, unterliegt keinem Zweifel; ebenso, daß er manches der verfehlten Schreibart wegen anders spielen hören wird, als er sich gedacht hat. Die erfahrenern Leser werden sich dieses Umstandes aus ihrer früheren Periode erinnern, Andere werden ähnliche Erfahrungen noch machen. Da jedoch eine Lehre, nach welchen Principien man bei dem Aufschreiben seiner Gedanken zu verfahren hat, nicht hierher, sondern in eine musikalische Grammatik gehört, so wollen wir nur unter Nr. 116 einige Beispiele von unrichtiger Schreibart bringen, welche den Anfänger bestimmen mögen, diesen wichtigen Gegenstand zu ernster Aufgabe emsigen Studiums zu machen. Was aber das Entwerfen, (Anlage und Vollendung) einer Partitur betrifft, darf nicht übergangen werden, und wir wollen deßhalb einen solchen Entwurf hier bringen. Nehmen wir an, man beabsichtiget einen Choral zu schreiben. Man setze also die gesangführende Stimme und den Baß hin, beziffere den letzteren, um die Harmonieen nicht zu vergessen, welche man sich gedacht hat, und setze dann das Ganze vierstimmig aus. Siehe Nr. 117 und 117 a.

Ebenso kann man es bei dem ersten Entwurf einer andern Composition für mehrere Instrumente (selbst ohne Bezifferung) machen, man deutet nur den Eintritt der Hauptstimmen an, und füllt dann die Partitur später aus. Siehe Nr. 118 und 118 a. Ohne Bezifferung muß man dann die Harmonie im Gedächtniß behalten, bei besonderen

Digitized by Google

Effekten aber, welche man vergessen zu können fürchtet, macht man sich eine Notiz. Vorstehendes sind jedoch nur Andeutungen für ganz Unerfahrene, keineswegs aber Normen, an welche man gebunden ist; Jeder macht's, wie er will, wenn's am Ende nur richtig dasteht, und recht schön ist! — Die geistige Anlage einer Tondichtung in formeller und ästhetischer Hinsicht betreffend, läßt sich bei der so vielfach verschiedenen Tendenz musikalischer Compositionen um so weniger eine bestimmte Norm aufstellen, als das Genie in seinem Fluge durch Formregeln nicht gehemmt werden soll. Was jedoch in dieser Hinsicht zu beobachten sich selbst die größten Heroen der Tonkunst verpflichtet hielten, dürfte Andere doch wohl bestimmen, auch ihrem Phantasieenflug eine Beschränkung gefallen zu lassen. Die Berücksichtigung allgemeiner Formen, das Nachahmen großer Vorbilder, erzeugte im Laufe der Zeit in den verschiedenen Genres der Musik einen bestimmten Styl. Wir haben deßhalb eine strenge und eine freie Schreibart, wir haben Kirchen- und Kammerstyl; und die einer dieser Gattungen angehörenden Produkte sind an eine gewisse Form gebunden. Nehmen wir Messen, Oratorien, Cantaten, Symphonien, Ouverturen, Concerte, Opern ꝛc. zur Hand, so werden wir, selbst von den glänzendsten Gestirnen am musikalischen Horizont, mit wenigen Ausnahmen, das Festhalten an einer bestimmten Form wahrzunehmen Gelegenheit haben. Das Erkennen dieser Form, das Festhalten an derselben ist nun dem angehenden Tonsetzer unerläßliche Bedingung, wenn sein Geschmack eine gute Richtung nehmen soll. Hat er es später zu einer gewissen Selbstständigkeit gebracht, besitzt er Genialität genug, so wird er ohne Gefahr die Schranken überspringen und unter Umständen mit gutem Erfolge eine eigene Bahn brechen können. —

Alle in jedem Genre zu beobachtenden Formen zu berühren und kritisch zu beleuchten, gehört mehr in eine musikalische „Aesthetik," als in diese Blätter; doch wollen wir diesen Gegenstand noch nicht verlassen.

Das Erzeugen einer Tondichtung ist Sache der Phantasie und des Gemüthes. Man giebt in Tönen wieder, was im Innersten der Seele erklungen. Geschieht dieß nur vermittelst eines Instrumentes, ohne daß die Ideen aufgeschrieben werden, so nennt man dieß „freie Phantasie." Hier kann von einer Beschränkung der Form nicht die Rede, wohl aber kann eine freie Phantasie mehr oder weniger gehaltvoll seyn, je nachdem dieselbe bei, wenn auch noch so bewunderungswürdigem Reichthum der Ideen, auch das Gepräge der leitenden Vernunft an sich

Digitized by Google

trägt. Nach diesem Maßstaabe pflegt man die freien Phantasieen zu beurtheilen.

Schreibt man eine Phantasie nieder, und giebt ihr keinen andern Namen, so kann unter dieser Firma — wie auch oft geschehen — manches hingehen, was sonst mehr oder weniger strengen Tadel gefunden hätte. — Giebt man aber dem Erzeugniß der Phantasie einen bestimmten Namen als: Symphonie, Ouverture ꝛc., so verpflichtet man sich dadurch gleichsam, sich nach der hergebrachten Form — wenigstens im Allgemeinen — zu richten, weil sonst die Composition (was jedoch häufig vorkömmt) im Widerspruche mit dem Titel seyn würde. Der junge Tonsetzer hat also, wenn er sich eine Composition zur Aufgabe macht, sich nach gediegenen Vorbildern ähnlicher Gattung in formeller Hinsicht zu richten. Die Originalität melodiöser, harmonischer, rhythmischer und ästhetischer Schönheiten, wenn er solche zu bringen vermag, giebt seinem Werke immer noch eine hinlängliche Verschiedenheit von den bereits vorhandenen. Bei Anlage einer Composition hat man nun hauptsächlich darauf zu achten, daß dieselbe einen bestimmten Charakter an sich trage; daß ein Hauptgedanke (Thema) vorherrschend bleibe, welcher bei seinem öfteren Erscheinen doch immer in melodiöser und harmonischer Hinsicht eine gewisse Mannigfaltigkeit darbietet und mit sinnig damit verwebten Nebengedanken (Mittelsätzen) — durch welche jedoch das Ganze nicht zerrissen, außer Zusammenhang gebracht werden darf — in fließenden Harmonieen abwechsle. Die Originalität suche man mehr in dem Geist der aus dem Ganzen spricht, als in einzelnen Gedanken. Die natürliche ungesuchte Originalität unterscheidet sich auffallend von dem Streben oder Suchen nach derselben, gleich wie der gesunde Mutterwitz vor dem Witzeln oder Witzfabriciren. Bei manchen originell sein sollenden musikalischen Phrasen kann man wohl sagen: „sie sind gesucht aber — nicht gefunden!“ Am besten ist es, wenn der Componist nichts dafür kann, daß seine Arbeiten schön sind; wenn er gleichsam nur niederschreibt, was eine höhere Macht ihm dictirt.

Wenn man sich nun, was allerdings zu empfehlen ist, ein großes Vorbild zu seinen Tonschöpfungen wählt, so hat man sich jedoch vor dem ängstlichen Annehmen einer Manier zu hüten, um nicht einseitig zu werden. Wir finden zwar bei den meisten großen Künstlern eine gewisse Manier, an welcher wir sie bei aufmerksamem Studium erkennen können; diese ist aber als etwas Eigenthümliches — wenn es nicht zu weit geht — nicht zu verwerfen. Das ängstliche Nachahmen

Digitized by Google

dieses Eigenthümlichen ist es nur, was nicht empfohlen werden kann. Findet man ein solches Streben nach einer an Andern gerühmten Eigenthümlichkeit, so sagt man gewöhnlich: es ist à la Spohr, à la Beethoven ꝛc., und in diesen Fehler verfällt man namentlich durch zu strenges Festhalten an der Form.

Die Form selbst ist nun, je nach dem Genre der Composition, sehr verschieden, und es muß dem Studirenden überlassen bleiben, dieselbe in den verschiedenen Tongebilden geistlicher und weltlicher, strenger oder galanter Componisten zu suchen und zu erkennen, um sich selbst der eigenen Produktionsfähigkeit anpassende Grundsätze zu bilden. Für solche Anfänger, welchen es an Anleitung zu einer Auswahl für das Studium geeigneter Werke fehlen dürfte, sind Winke gegeben, ja selbst im Anhange — ohne denselben zu sehr zu vergrößern — Notenbeilagen zum Studium befindlich. — Wenn wir bisher zum öftern von ästhetischem Werth der Instrumente, von ästhetischen Schönheiten und dergl. gesprochen haben, so wurde vorausgesetzt, daß unsere Leser wohl wissen werden, was Aesthetik ist. Sollten einzelne Kunstjünger unter denselben seyn, welche noch einer näheren Erklärung bedürfen, so wollen sie in irgend einem Lexikon, oder in Sulzers Theorie der schönen Künste den berührten Artikel nachschlagen; dabei aber noch bemerken, daß sie Ausführlicheres in einer 1837 bei C. Hochhausen und Fournes in Leipzig erschienenen Aesthetik der Tonkunst von Dr. Ferdinand Hand finden werden, wovon jedoch zur Zeit nur der erste Band erschienen ist. Dieses Werk, bis jetzt das einzige der Art, füllt eine große bisherige Lücke in der musikalischen Literatur aus, und wird, wenn der zweite Band — was wohl nicht zu bezweifeln seyn dürfte — dem ersten gleichkommt, um so mehr von großem Interesse seyn, als derselbe nach des Verfassers Zusage die ästhetischen Lehren der Composition enthalten, also dasjenige, was an mehreren Orten und im Laufe dieses Kapitels nur flüchtig berührt worden ist, ausführlich abhandeln wird.

Neunzehntes Kapitel.

Ueber musikalische Literatur.

Von einer Literaturgeschichte der Musik ist hier keine Rede; selbst über das Schrift- oder Bücherwesen eine Musterung zu halten, liegt

Digitized by Google

außer unserem Zweck. Wir wollen nur auf diejenigen Werke aufmerksam machen, in welchen über einzelne in vorstehenden Kapiteln nur flüchtig berührte oder kurz besprochene Gegenstände ausführlicher abgehandelt ist. Es ist ganz natürlich, daß in einer Violinschule z. B. alles ausführlich und gründlich erläutert seyn muß, was einem Violinspieler zu wissen nöthig; muß diese also umfassender seyn kann und muß, als ein Artikel über die Violine in einem Werke, in welchem noch viele andere Instrumente erklärt werden, in dem überhaupt nur von einer allgemeinen Kenntniß der verschiedenen Tonwerkzeuge, so weit solche dem Componisten nöthig, die Rede ist. Da wir jedoch nicht nur eine Beschreibung der genannten Tonwerkzeuge, sondern auch sonst noch manche Bemerkungen gemacht haben, welche den jungen Musiker und angehenden Tonsetzer interessiren, eine größere, obgleich Manchem wünschenswerthe, Ausführlichkeit aber nicht in unserem Plane liegt, so zeigt ein Ueberblick der musikalischen Literatur dem Suchenden die Quellen, wo er Befriedigung seiner Wißbegierde finden kann. Der Verfasser will jedoch nicht gesagt haben, daß nur die angeführten Werke beachtenswerth sind, oder die ganze musikalische Literatur ausmachen, sondern nur jene Werke bezeichnen, welche unsern Lesern zunächst kennen zu lernen Bedürfniß seyn möchten.

Die verschiedenen Lehrbücher der Composition, welche bereits als allgemein bekannt angenommen werden können, wie jene von Albrechtsberger, André, Kirnberger, Marpurg, Koch, Vierling, Knecht, Mattheson, Fux, Vogler, Türk, G. Weber ꝛc. wollen wir nicht näher bezeichnen, wohl aber auf einige neuere, noch weniger bekannte interessante Erscheinungen aufmerksam machen, als da sind:

Wiener Tonschule; oder Anweisung zum Generalbasse, zur Harmonie, zum Contrapunkte und der Fugenlehre, von Joseph Preindel. Geordnet und herausgegeben von J. v. Seyfried. Zwei Theile, Wien, bei T. Haslinger.

Musikalische Grammatik oder theoretisch-praktischer Unterricht in der Tonkunst von G. W. Fink. Leipzig bei G. Wigand.

Musikalische Compositionslehre, praktisch und theoretisch von Dr. A. B. Marx. Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

Weitere interessante Schriften über Musik sind:

E. F. F. Chladni sämmtliche Werke (größtentheils über Akustik).

Cherubini, seine Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Erfurt bei Müller.

Forkel, Geschichte der Musik; zwei Bände. Leipzig bei Schwikert.

Digitized by Google

Fröhlichs Musikschule, bei Simrock in Bonn.

Gretry, Versuch über den Geist der Musik. Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

Thibaut, über Reinheit der Tonkunst. Heidelberg bei Mohr.

L. Schubart, Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst.

F. v. Drieberg, Geschichte der Musik der Griechen.

Beethoven L. v. Studien im Generalbaß, Contrapunkt und der Compositionslehre, herausgegeben von J. v. Seyfried. Wien bei T. Haslinger.

Czerni, Systematische Anleitung zum Phantasiren auf dem Clavier. Wien bei Diabelli.

Czerni, die Kunst des Präludirens, ebendaselbst.

Rinck, praktische Ausweichungsschule. Mainz bei Schott.

Außer den genannten sind noch viele Werke über Ton- und Tonsetzkunst erschienen, welche verschiedene theoretische Gegenstände und zwar namentlich Harmonie, Composition, Akustik, Geschichte, Aesthetik, Kritik, Literatur ꝛc. umfassen, und in C. F. Whistlings Handbuch der musikalischen Literatur und dessen Ergänzungsbänden (Leipzig bei Fr. Hofmeister) nachgeschlagen werden können. Die vorzüglichsten und bekanntesten Schulen für den Gesang oder die musikalischen Instrumente, auf welche der Studirende verwiesen wurde, um Ausführlicheres zu finden, wollen wir hier — jedoch ohne Angabe der Verleger — anführen. Wer eine oder die andere will, wird solche in jeder Musikhandlung bestellen können, ohne den Verlagsort angeben zu müssen.

A. Schulen für Gesang, außer jenen für Volksschulen.

Gesanglehre des Conservatoriums in Paris.
" von Benelli.
" " H. G. Nägeli.
" " Fröhlich.
" " Winter.
" " Aprile.
" " Schubert.
" " Häser ꝛc.

Außerdem haben Solfeggien oder Singübungen für verschiedene Stimmen geschrieben: Danzi, Crescentini, Rossini, Garcia, Chelard, Carulli, Gambaro, Cherubini, Gossec, Naumann, Righini, Schneider, Zingarelli ꝛc. ꝛc.

Digitized by Google

B. Schulen für Instrumente.

Für Violine.

Kreutzer, Rode und Baillot, André, Mozart, Campagnoli, Bruni, Démar, Spohr ꝛc.

Für die Bratsche.

Woldemar, Capis, Bruni, Husdesforges.

Für Violoncell.

Dotzauer, Stiasny, Miné, Uber ꝛc.

Für den Contrabaß.

Asioli, Baillot, Levasseur, Catel und Baudiot ꝛc.

Für Flöte.

Drouet, Berbiguier, Fürstenau, Hugot und Wunderlich, Tromlitz, Devienne ꝛc.

Für Clarinette.

Iwan Müller, Gebauer, Backofen, Abrahame, Bochsa ꝛc.

Für Hoboe.

Sellner, Brod, Garnier, Vanderhagen ꝛc.

Für Fagott.

Ozi, Abrahame ꝛc.

Für Horn.

Duvernoy, Punto, Domnich ꝛc.

Für Trompete.

Altenburg, Buhl, Nemetz ꝛc.

Für Posaune.

Braun, Sturm ꝛc.

Für Serpent.

Hardy ꝛc.

Für Clavier.

Adam, Cramer, Hummel, Clementi, Czerny, Dussek, Mozart, Pleyel, Türk ꝛc.

Digitized by Google

Für Harfe.

Bochsa, Gatayes, Krumpholz ꝛc.

Für Guitarre.

Giuliani, Lehmann, Carulli, Bornhardt, Stählin ꝛc.

Für Orgel.

Hering, Knecht, Rink, Werner Türk ꝛc.

Schulen oder Gammen

für Signalhorn, Flügelhorn, Klappen-, Inventions- oder Ventilhorn und Trompete, Ophicleyde, Posthorn, Schellentrommel (tambour de basque), Laute, Leyer, Mandoline, Czakan, Zinke ꝛc. findet man ebenfalls in den Musikhandlungen, und sind dieselben deßhalb hier nicht angeführt, weil die Verfasser größtentheils nicht angegeben sind. Fröhlichs allgemeine Musikschule enthält ebenfalls Schulen für die verschiedenen Instrumente, ist aber nicht bei jedem Instrumente citirt; ebenso hat das Conservatorium der Musik in Paris Schulen gewählt, die aber nur unter dem allgemeinen Namen: Violin-Fagott- ꝛc. Schule des Conservatoriums der Musik in Paris, aufzusuchen sind.

Außerdem finden wir höchst interessante Beiträge zu der musikalischen Literatur in den verschiedenen musikalischen Zeitungen und Zeitschriften, welche als hinlänglich bekannt angenommen, hier nicht besonders erwähnt werden. Vorzügliches Interesse gewähren, nebst der Zeitschrift Cäcilie (Mainz bei Schott Söhne), die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung, von welcher im Verlag genannter Zeitung selbst (Breitkopf und Härtel) ein alphabetisches Inhaltsverzeichniß der ersten zwanzig Jahrgänge erschienen ist.

Somit dürfte der Weg zur genaueren Kenntniß der musikalischen Literatur hinlänglich bezeichnet seyn, da eine größere Ausführlichkeit über diesen allerdings wichtigen Gegenstand, nicht in dem Zwecke dieses Werkes liegt. Ein Verzeichniß der interessantesten Compositionen, namentlich jener, welche sich zum Studium angehender Tonsetzer eignen, dürfte freilich mancher Leser noch wünschen; da jedoch der Zweige in der Tondichtung so viele sind, so muß die Wahl, je nach Bedürfniß, dem Studirenden bleiben, welcher dieselbe durch erfahrene Künstler leiten lassen mag. Die Namen Graun, Bach, Mozart, Händl, Haydn, Beethoven, Weber, Spohr, Cherubini ꝛc. werden die wahre Spur schon zeigen.

Digitized by Google

Zwanzigstes Kapitel.

Schlußbemerkungen.

Die Notenbeispiele im zweiten Band sind so abgefaßt, daß sie außer dem, was an dem Orte, an welchem auf sie verwiesen, darüber gesagt ist, keines weiteren Comentars bedürfen, um verstanden zu werden. Statt manche derselben zu vergrößern, um den zu erläuternden Gegenstand mehrfach zu besprechen, erschien es einfacher und belehrender, jetzt, nachdem der Leser überhaupt größere Einsichten erlangt haben dürfte, noch einmal darauf zurück zu kommen, und so gleichsam mit der Wiederholung ein Practicum zu verbinden.

Fassen wir also jene Nummern des zweiten Bandes in's Auge, welche Gelegenheit zu weiteren Bemerkungen geben.

Die Nr. 1 und 2 sollen darthun, daß eine, namentlich den Gesang begleitende Stimme, eine gewisse Aehnlichkeit mit dem melodieführenden Gedanken haben darf, nur noch mehr als jener figurirt erscheinen kann. Siehe Nr. 119. In dem Beispiele Nr. 2 treten sogar zwei begleitende Stimmen, die erste und zweite Violine, auf diese Art auf.

Es ist wohl leicht begreiflich, daß die dort angeführten Figuren auch auf verschiedene andere Weise auftreten könnten, wenn sie nur zu der Harmonie passen; ja daß sie auch von anderen Instrumenten ausgeführt werden oder ganz wegbleiben könnten, wenn der Komponist nur eine ganz untergeordnete Begleitung hätte haben wollen. Die mannigfaltige, oft höchst anziehende Weise, wie solche figurirte, der gesangführenden Stimme ähnelnde Begleitung angewendet werden kann, ist aus vorhandenen Werken zu studiren. Nr. 3 bezeichnet in der oberen Linie einen Gang, welcher für die erste Violine gar nicht ungewöhnlich, auch nicht besonders schwer ist, einem zweiten Violinspieler aber schon zu schaffen machen würde; im Ensemble wo mehrere Violinisten eine Stimme zusammen spielen, würde eine solche Stelle rein und egal hervorzubringen noch schwieriger seyn, man hat sich also wohl zu hüten, die zweite Stimme in so hoher Lage zu bringen. Mit besserem Effekte läßt man dieselbe — wie auf der zweiten Linie des Beispiels Nr. 3 angegeben — in der unteren Octave mit der ersten gehen. Wir finden zwar in vielen Kompositionen die zweite Violine mitunter eben so hoch gesetzt wie die erste, dieß kann man sich aber nur dann zu thun er-

Digitized by Google

lauben, wenn man die Aplicatur genau kennt, oder auf die Discretion der minder guten Violiniſten rechnet. Hervortretender, ſchwieriger in den Figuren, finden wir aber — ſiehe die Nr. 4 a und 4 b — die zweite Stimme oft. In dieſem Punkte iſt man ſchon weniger beſchränkt als in Anſehung der Aplicatur.

Die weiteren Nrn. bis zu 18 bedürfen keiner Recapitulation. In dieſer Nummer finden wir nach vorhergegangenem Tenorſchlüſſel den Eintritt des Violinſchlüſſels deßhalb, weil eine ſo hohe Stelle in letzterem Schlüſſel geſchrieben leichter zu leſen iſt. Bei B + ſind drei Takte auf zweierlei Weiſe geſchrieben. Nimmt der Colloiſt die Violinlage, was jeder gewandte Colloiſt thun wird, wenn er den G-Schlüſſel vorgezeichnet ſieht, ſo muß er, um dieſelbe zu bekommen, ſo ſpielen, als wenn es wie auf der unterſten Linie geſchrieben wäre.

Dieſes Verhältniß kann man in Duetten für Violine und Violoncelle am genauſten weiter nachſehen.

Bei Nr. 20 ſehen wir das Cello mit ganz guter Wirkung als begleitende Mittelſtimme hervortreten und den Contrabaß als alleinige Baſis, während in Nr. 19 beide Inſtrumente den Grundbaß ſpielen und das Erſtere um eine Octave tiefer geſchrieben iſt als der Letztere, damit ein gleiches Tonverhältniß hergeſtellt wird.

Nr. 27 zeigt uns einen Gang, welcher auf zweierlei Art geſchrieben, nach der Natur der Flöte und des Piccolo, in gleicher Tonlage erklingt.

Wollte man nun von dem Piccolo auch die höhere Tonlage haben, ſo müßte man es ſo ſchreiben wie die Flöte geſchrieben iſt; dann wäre aber der Ton nicht derſelbe, ſondern das Piccolo bei ganz gleicher Schreibart, der Natur des Inſtrumentes nach, immer noch eine Octave höher. Das Flageolet, welches weder im Orcheſter noch bei der Militärmuſik vorkommt, klingt noch eine Octave höher als das Piccolo. Seinen Tonumfang ſiehe im Anhang Z.

Der Czakan hat einen Umfang von c bis g durch alle halben Töne, jedoch ſind die Semitöne ſelten ganz rein. Die Töne klingen aber eine Terz tiefer als ſie geſchrieben ſind. Siehe Anhang Z a.

Der Baßſchlüſſel, welcher bei dem letzten Takte von Nr. 33 ſteht, wird angewendet, wenn man die Töne, ſtatt wie im erſten oder zweiten Takte derſelben Nummer zu bezeichnen, nach ihrer Tonlage andeuten will.

Die Tabelle unter Nr. 35 zeigt an, welcher Vorzeichnungen man ſich bei den verſchiedenen Clarinetten in den verſchiedenen Tonarten zu

Digitized by Google

bedienen hat. Die unausgefüllten Räume deuten an, daß man sich in diesen Tonarten der daselbst stehenden Clarinetten nicht bedient; selbst bei den andern, ausgefüllten Tonarten geht man selten so weit als man hier angeführt findet. Man mache sich daher in den Kreuztonarten bis zu inclusive E und in den B-Tonarten bis zu As dur bekannt; alles andere ist dann nur in besonderen Fällen nachzuschlagen und vor der Hand zu bemerken, daß eine Clarinette in jenen Tonarten am wenigsten praktisch ist, in welchen sie zu viel Kreuz oder b als Vorzeichnung nöthig hat. Die A-Clarinette z. B. hat in C dur 3 B nöthig, während die C-Clarinette in dieser Tonart nichts vorgezeichnet hat. Es ist also jedenfalls, wie leicht begreiflich, die Letztere zu wählen; eben so nehmen wir in E dur lieber die A-Clarinette mit einem Kreuz, als die C-Clarinette mit Vieren oder gar die B-Clarinette mit Sechsen.

Was das in Nr. 36 zu ersehende und im vierten Kapitel erläuterte Hilfsmittel des Denkens eines Schlüssels bei den verschiedenen Clarinetten betrifft, so wird man jetzt, wo das Tonverhältniß der Instrumente und Singstimmen genauer erklärt ist, wohl verstehen, was man in Beziehung auf die Tonlage zu beobachten hat. Man nehme z. B. das in Nr. 36 für die B-Clarinette geschriebene Beispiel, welches ebenfalls auf der zweiten Zeile im Tenorschlüssel geschrieben ist, um anzudeuten, daß man sich bei der B-Clarinette den Tenorschlüssel denken kann und spiele es nach Ansicht der Tabelle A in der Tenorlage, so wird man finden, daß es dann um eine Octave zu tief werden würde. Man hat also, wenn man sich einen anderen Schlüssel denkt, die natürliche Lage des Instrumentes stets wohl im Auge zu behalten. Dasselbe gilt auch bei Horn und Trompete, wenn man sich zur Erleichterung im Lesen und Schreiben einen Schlüssel denken will.

Die Hörner in Nr. 38 dürften eine Octave höher geschrieben seyn, so würde das zweite doch immer noch tiefer liegen als der zweite Fagott, also die Basis zu den anderen Instrumenten bilden.

Von der Tonlage der Hörner kann man sich einen ganz richtigen Begriff machen, wenn man die in Nr. 44 stehenden Tonleitern in den verschiedenen Schlüsseln nach Ansicht der Tabelle A spielt.

Die Trompeten bieten dasselbe Verhältniß dar, nur muß man dann jede Tonleiter — bei welcher man sich aber den vorgezeichneten Schlüssel denken kann — eine Octave höher spielen. Nimmt man aber das Verhältniß an, wie es Bd. I. S. 28 angegeben ist, so braucht man sich — was überhaupt nur als Hausmittel angeführt

Digitized by Google

seyn soll — keinen anderen als den vorgeschriebenen Violinschlüssel zu denken.

In dem Beispiele Nr. 45 sehen wir, daß, wenn man sich einen anderen Schlüssel denkt, der früher bereits angeführte Fall vorkommen kann, daß mit Kreuz b oder ♮ eine Verwechslung und dadurch Irrthum entstehen könnte. Den Unterschied zwischen den hohen und tiefen Hörnern zeigt uns Nr. 47. Die obere Reihe zeigt wie man schreibt, die untere wie es nach der Lage des Instrumentes klingt.

In Nr. 48 finden wir, daß in der Tonart G dur C-Hörner vorgezeichnet sind. Es ist früher erklärt worden, daß man nicht immer jene Hörner, Trompeten oder Clarinetten ꝛc. nehmen muß, welche mit der Tonart, aus welcher das Stück geht, correspondiren, sondern jene, die vermöge der Art, wie man sich ihrer bedient, am zweckmäßigsten sind. — Hat man z. B. eine Nummer in C dur und will in derselben die C-Hörner hervortretend benutzen, nach wenigen Takten aber nach einer Modulation in G dur zum Ausfüllen auch Hörner haben, so wird man um so mehr dazu die C-Hörner nehmen und nicht nach G umstecken lassen, als bei der Wiederkehr der Haupttonart dann nochmals umgesteckt werden müßte. Da das Beispiel Nr. 48 nun zeigt, daß man in G dur auch C-Hörner anwenden kann, so wollen wir unter Nr. 120 ein Beispiel bringen, in welchem ein und dieselbe Horngattung in zwei verschiedenen Tonarten eines Musikstückes vorgeschrieben ist. Es sind nämlich F-Hörner, welche aber in dem aus A dur gehenden Stücke beschäftigt sind, ehe in F dur modulirt ist.

Am häufigsten finden wir Hörner und Trompeten außer in der der Stimmung gleichen Tonart in den mit der Tonart des Bogens eine kleine Terz abwärts liegenden verwandten Molltonart, also z. B. C-Hörner in C dur und A moll, F-Hörner in F dur und D moll ꝛc. Siehe unter Nr. 121 ein Beispiel; doch könnte man — was sich nach der Art der Beschäftigung des Hornes richtet — auch wie bei Nr. 122 statt F, — D-Hörner nehmen.

Wenn man Nr. 50, wie es steht, auf dem Clavier spielt, so hat man genau die Lage, wie diese Nummer klingen würde, wenn die Violinlinie von Horn und Trompete geblasen wird.

In Nr. 51 ist unter lit. b, c, d und e angegeben, wie man sich den Satz unter a in den verschiedenen Schlüsseln denken kann; um nun die Lage für die Trompete außer allen Zweifel zu setzen, wollen wir die

Digitized by Google

Buchstaben c d und e unter Nr. 123 betrachten, woselbst dieselbe Stelle im Violinschlüssel geschrieben ist, wie sie auf der Trompete klingt.

Die beiden letzten Takte von Nr. 52 a sind der Höhe wegen schon schwer, und man hört diese Stelle selten ganz rein und kräftig vortragen, ja es kommt vor, daß sie eine Octave tiefer gespielt werden. Derselbe Fall tritt bei Nr. 52 b ein, nur muß es daselbst bei der vorgeschriebenen Tonlage bleiben. Beide Beispiele liefern den Beweis, daß man in der Höhe nicht wohl bis g oder darüber gehen kann, wenn man nicht ein Mißlingen befürchten will.

Aus Nr. 52 ist zu ersehen, wie man die Trompete in bewegteren Figuren anwenden kann; solche Stellen effectuiren gut und sind ganz leicht, wenn der Trompeter Zungenfertigkeit besitzt. Sätze wie Nr. 52 d würden für die gewöhnliche Trompete äußerst schwer seyn und selbst von vorzüglichen Trompetern nicht mit der Sicherheit und Bestimmtheit vorgetragen werden können, wie auf der Klappentrompete. Will man die Trompeten nur zum Ausfüllen verwenden, so behandelt man sie auf dieselbe Weise, wie unter Nr. 46 von den Hörnern angegeben, nämlich in Terzen, Quinten, Sexten oder Octaven. Häufig kömmt es auch vor, daß die Trompeten mit den Hörnern gehen, wo dann eine und dieselbe Stelle in zwei verschiedenen Octaven erklingt. Man sehe Nr. 50, wenn Trompeten und Hörner spielen, was auf der ersten Linie steht, so klingen Erstere wie es steht und Letztere eine Octave tiefer, also so wie auf der zweiten Linie im Baßschlüssel geschrieben ist. Uebrigens ist mit dem angeführten Beispiel nur ein allgemeiner Begriff gegeben, denn die Art der Anwendung der Trompeten ist sehr mannigfaltig.

Die Züge der Posaune betreffend sei hier noch bemerkt, daß alle jene Töne, welche in einem Zuge liegen, leicht und schnell auf einander angegeben werden können. Bei Posaunen mit Grifflöchern und Klappen, wie man sie jetzt in Wien verfertiget, ist eine Erleichterung für den Spieler erzielt, deren nähere Kenntniß aber auch diesen mehr interessirt als den Componisten.

Die Beispiele 62 a, b und c geben einen Begriff wie die Instrumente in Harmoniestücken zu behandeln sind; es ist deshalb eine verschiedenartige Zusammenstellung beobachtet. In Nr. 62 c sind vier Hörner in gleicher Stimmung; es kann aber auch öfters vorkommen, daß die Blechinstrumente in ein und derselben Nummer so zusammen-

Digitized by Google

gestellt werden können oder müssen, daß jedes eine andere Stimmung hat, oder doch jedenfalls nicht alle in derselben Stimmung gebraucht werden können. Beispiele siehe Nr. 124 a und b. Bei dem Studium dieses Beispiels wird man wohl sehen, warum die verschiedene Stimmung gewählt ist; um aber dem Anfänger dieses Studium zu erleichtern, ist auch der Clavierauszug unter Nr. 125 beigegeben.

Die Terzflöte steht eine kleine Terz höher als die gewöhnliche. Das Beispiel Nr. 67 in **G dur** geschrieben, klingt also **B dur**; Nr. 67 a in **D dur** geschrieben klingt **F dur**. Hier zeigt sich das Verhältniß gerade so wie bei der **Es**-Clarinette; das Beispiel Nr. 66 auf der Terzflöte geblasen klingt gerade so wie wenn es auf der **Es**-Clarinette geblasen würde, weil die Schreibart für beide Instrumente — abgesehen von der Verschiedenheit der Tonqualität, des Umfangs und der mechanischen Behandlung — gleich ist.

Der Quartfagott, welchen man aber nur höchst selten bei Militärmusiken findet, klingt eine Quarte tiefer als er geschrieben wird, wie aus dem Beispiele Nr. 68 zu ersehen; der Contrafagott klingt eine ganze Octave tiefer, siehe Nr. 69. Beide Fagottgattungen kommen, seitdem man Serpent und Ophicleyde so vollständig hat, sehr selten vor. Eben so selten bedient man sich derjenigen Quartposaune, welche in Nr. 75 angewendet ist. Selbst jene Quartposaune, deren Umfang und Züge unter Nr. 75 a und b angegeben, so wie die Quintposaune, siehe Nr. 76 und 76 a, kommen nur sehr selten vor, weil man sie an vielen Orten gar nicht kennt und hat.

Das **Posthorn**, welches, wie Seite 43 bereits gesagt, nur zu einzelnenn Solis verwendet wird, schreibt man wie das Horn. Einige Stellen dafür, siehe Nr. 126. Das neuere, mit vier Klappen versehene Posthorn hat die unter Nr. 126½ bezeichneten Töne, welche leicht und sicher angegeben werden können.

Die Flügel- und Klappenflügelhörner sind so verschiedener Art, daß man sich mit größerem Nutzen dieselben zeigen und von dem Spielenden erklären läßt. Der gewöhnliche Tonumfang ist angegeben, die Schreibart ist jener des Horns oder der Trompete gleich; man wird also bald über sie im Klaren seyn. Das neuste Klappenflügelhorn, welches nicht nur Klappen, sondern auch Grifflöcher und gewöhnlich **C B** oder **As** als Naturton hat, giebt die unter Nr. 127 stehenden Töne an.

Ein derartiges Baßinstrument, welches man häufig bei Militärmusiken

Digitized by Google

findet, ist der Bombardone mit zehn Klappen. Dessen Umfang siehe unter Nr. 128.

Die Anwendung der gewöhnlichen, so wie der Roullirtrommel, ist zwar unter den Nummern 83 a und b und 84 angedeutet, doch kann jede noch in vielen anderen Figuren erscheinen, welche hier zu beschreiben wohl überflüssig wäre. Eben so ist es mit den Becken, Triangl, Castagnetten ꝛc.

Was die Glockenspiele betrifft, so sind diese mehr oder weniger umfangreich, theils nur in diatonischer, mitunter selbst in chromatischer Tonleiter, und in so verschiedener Stimmung, daß sich nicht wohl eine Norm aufstellen läßt. Der Compositeur kann es damit halten wie er will; nach ihm muß man sich richten.

Glockenspiele von Stahlstäben, wie jene, die man in Mozarts Zauberflöte und Ritters Mandarin findet, haben Claviaturen und werden wie ein Clavier gespielt. Diese findet man mit 3, 4 auch 5 Octaven.

Auf Tab. A. Nr. 103 ist der Umfang der verschiedenen Singstimmen angegeben. Die Grenzen jeder Stimmgattung sind durch Punkte, die Lage derselben durch Buchstaben bezeichnet. Die großen Buchstaben bedeuten die große Octave, die kleinen die kleine; die ein-, zwei- und dreigestrichene Octave sind durch Striche unter den Buchstaben angedeutet. Will man dieses Tonverhältniß nun genau mit dem Clavier vergleichen, so sehe man die Tabelle F. Daß bei jeder Stimme nur derjenige Umfang angegeben ist, welchen sie haben muß, um dieser Gattung anzugehören, nicht aber die Höhe oder Tiefe, welche manches Individuum ausnahmsweise zu erreichen fähig ist, wurde schon früher gesagt. Die ganzen Noten bei Nr. 101 bezeichnen diejenigen Töne, welche in der Höhe von Manchen noch hervorgebracht werden können; selten geht die Höhe noch weiter. Eine größere, als die daselbst bezeichnete Tiefe, ist bei keiner andern als der Baßstimme von besonderem Werth; diese kann jedoch selten mit voller Kraft bis Contra b gehen. Jene Töne, welche nicht mit Bestimmtheit und hinreichender Kraft angegeben, namentlich etwa nur auf den Vocal a angeschlagen werden können, sind nicht zu dem eigentlichen Stimmenumfang zu zählen. Welche Rücksicht die Schreibart für die Singstimmen, der verschiedenen Tonlage wegen, erfordert, ist unter Nr. 104 und 105, Bd. 2 S. 45 bis inclus. 48 zu ersehen.

Eine Zusammenstellung von vier Männerstimmen findet man unter Nr. 102 und eine solche von Sopran, Alt, Tenor und Baß (in den

Digitized by Google

verschiedenen Schlüsseln) unter Nr. 117 a. Fälle, wo eine tiefere Stimme die höhere übersteigt, höher zu liegen kommt als die ursprünglich obere, kommen in der Regel nur im figurirten Gesange vor. Seltener ist es, daß eine Mittelstimme stellenweise tiefer wird als die eigentliche Grundstimme, was auch, wenn es nicht so schnell vorübergehend ist, daß das Gehör gleichsam noch den früheren Grundbaß fortzuhören vermeint, von schlechter Wirkung seyn würde.

Halbbaß und Halbsopranschlüssel, welche man mitunter in älteren Partituren noch findet, sind unter Nr. 107 und 108 a und b erklärt. Sollte man den Violinschlüssel auch auf einer anderen als der zweiten Linie finden, so ist nur zu bemerken, daß der Schlüssel dem Notensystem seinen Namen giebt, daß also der Raum, welchen der G-Schlüssel einnimmt, G heißt, und nach diesem sich die Benennung der anderen Räume richtet. Der Halbbaßschlüssel wurde in früheren Zeiten für die Baritonstimme angewendet, ist aber in neuerer Zeit ganz außer Gebrauch gekommen; man schreibt gewöhnlich den hohen Bariton, welcher auch Tenorbariton heißt, im Tenor- und den tiefen oder Baßbariton im Baßschlüssel. Der Halbsopranschlüssel wird auch für den Mezzasopran nicht mehr geschrieben, sondern man bedient sich für denselben des gewöhnlichen Sopranschlüssels.

In französischen Partituren findet man auch häufig die Tenorparthie im Altschlüssel geschrieben und in vielen neueren Gesangwerken ist für Sopran, Alt und Tenor der Violin- und für Baß der Baßschlüssel vorgeschrieben, also bei vierstimmigem Satze nur zwei Schlüssel; dieß geschieht jedoch nur, weil es manchen Sängern — besonders unter den Dilettanten — schwer wird, andere Schlüssel zu lesen.

Die Beispiele Nr. 79 bis 88 deuten an, auf welche Weise die Pauken, kleine und große Roullirtrommel, türkische Teller, Triangl, Castagnetten und Glockenspiel angewendet und geschrieben werden; ihre Anwendung ist jedoch ebenfalls so verschiedener Art, daß solche aus größeren Werken ersehen werden muß. Die Ruthen, deren bei der großen Trommel Erwähnung gethan, sind jedoch in neuerer Zeit fast ganz außer Gebrauch gekommen.

Diese und ähnliche Ton- oder Klang- und Geräuschwerkzeuge, deren man sich außer bei der Militärmusik, auch häufig bei der jetzigen Tanzmusik bedient, bei welcher sogar Peitschen, Schlittenschellchen, Kanonen und was nur irgend hörbar ist, eine Rolle spielen, wollen wir nicht ausführlicher besprechen. Wer Eines oder das Andere zeitgemäß be-

Digitized by Google

nutzen will, höre seine Wirkung und Art der Verwendung, um hinlängliche Auskunft zu haben. —

Das Verhältniß der verschiedenen Singstimmen, so weit es zu wissen nöthig ist, um eine Partitur lesen, spielen oder setzen zu können, ohne einen Verstoß gegen die Tonlage zu begehen, ist erklärt und wird durch Ansicht der Nummern 101 — 105 lit. e 4 (verglichen mit den verschiedenen Tabellen) begriffen, ein Weiteres in Partituren studirt werden können. Wenn man annimmt, daß eine Singstimme selten einen größeren Umfang hat, als zwei Octaven, so zeigt es sich, daß schon eine besondere Gewandtheit dazu gehört, Terzetten oder Quartetten für gleiche Stimmgattungen, bei so beschränktem Umfang zu schreiben, weil man den Satz so einrichten muß, daß die Oberstimme nicht zu hoch und die Grundstimme nicht zu tief wird. Es ist überhaupt bei Instrumenten, wie bei Singstimmen schwer, bei sich nahe liegenden Tonwerkzeugen klare harmonische Verbindungen in hinlänglicher Abwechslung zu bringen. Die besten Winke jedoch werden nicht den Nutzen bringen, den das Studium der Werke vorzüglicher Tonsetzer gewährt, welches aber ohne vorangegangene allgemeine Begriffe, die als Wegweiser ein gediegenes Studium vorbereiten sollen, nicht nur erschwert, sondern ohne gewünschten Erfolg seyn würde.

Ob diese allgemeinen Begriffe in den vorstehenden Kapiteln zur Genüge gegeben, von den Lesern auch aufgefaßt sind, wird sich zeigen, wenn der Studirende die im Anhang befindlichen Notenbeilagen lesen oder spielen kann, ohne eines weiteren Comentars zu bedürfen. Ist dieß, wie der Verfasser wünscht und hofft, der Fall, so wird Jeder, je nach Bedürfniß jene Werke selbst finden oder sich bezeichnen lassen können, deren Studium seine weiteren Schritte im Gebiete der Kunst zu leiten geeignet sind. —

Diese Notenbeilagen sind darum gegeben, weil es manchem Leser schwer fallen dürfte, in deren Besitz zu kommen; das Anschaffen der ganzen Werke aber, aus welchen Fragmente gebracht sind, mit einem bedeutenden Aufwand verbunden seyn würde.

Was die im Anhange enthaltenen, zu vermeidenden Schwierigkeiten betrifft, so ist dabei nur von gewöhnlichen, nicht verbesserten Instrumenten und von solchen Instrumentalisten die Rede, welche es in ihrer Kunst nicht auf die höheren und höchsten Stufen gebracht haben; denn heut zu Tage fragen die wenigsten Componisten, ob das was sie setzen auszuführen möglich ist oder nicht? — Alle Instrumente sind, zur Ab-

Digitized by Google

hilfe vorhanden gewesener Mängel, so sehr verbessert worden und werden immer noch Verbesserungsversuche gemacht — die Virtuosen bestreben sich, ihre Kunst so auf's Höchste zu treiben, daß — wenn nicht gerade offenbar Unmögliches geschrieben wird — die Frage wegen Ausführbarkeit um so weniger von den Componisten aufgeworfen wird, da viele Concertisten, welche selbst für ihr Instrument schreiben, mit dem Beispiele vorangehen und unmöglich scheinendes, dem Charakter des Instrumentes widersprechendes setzen, nur um zu zeigen, wie weit man es in dem mechanischen Theile der Kunst gebracht hat! —

Will aber der solide Tonsetzer einen gediegenen Vortrag seiner Compositionen — wesentlich verschieden von leichtsinniger unklarer Hudelei — so bestrebe er sich, stets den Charakter, die Eigenthümlichkeit des Instrumentes, für welches er schreibt, mit den bekannten mechanischen Schwierigkeiten im Auge zu behalten; er berücksichtige dieß besonders im Schreiben für ein Ensemble, wo nicht immer an jeder Stimme ein Virtuose sitzt! —

Bei den Saiteninstrumenten im Orchester, also bei den Bogeninstrumenten, sind es hauptsächlich die Aplicaturen, Doppelgriffe und manche Sprünge, welche Schwierigkeiten darbieten, die zu vermeiden sind. Obgleich bei ihnen auch die Bogenführung wohl zu berücksichtigen ist, so gewährt doch die große Mannigfaltigkeit der Stricharten, welche jedem gewandten Spieler geläufig ist, Aushilfe gegen etwa unzweckmäßige Vorzeichnung eines damit nicht hinlänglich vertrauten Tonsetzers. —

Außer dem, was darüber bereits früher gesagt ist, sehe man den Anhang.

Bei den Blaseinstrumenten sind schon mehrfachere, je nach dem Instrumente, verschiedenartigere Schwierigkeiten ins Auge zu fassen. Nehmen wir z. B. das Piccolo im Vergleich zur Flöte, so wird dasselbe gegen jene, seiner kleinern Dimensionen wegen, sowohl für die Lippen als für die Finger schwerer zu behandeln seyn als die Flöte; was also auf der Flöte schwer ist, ist auf dem Piccolo des angegebenen Grundes wegen, noch schwerer. Das nämliche Verhältniß findet zwischen der A-, B- oder C-Clarinette und dem viel kleineren Es- oder F-Clarinettchen statt.

Manche leicht und einfach scheinenden Stellen können ohne Hilfe der Klappen gar nicht, oder doch nur unvollständig, gleichsam erzwungen, gemacht werden; man muß sie also, sollte man zweifeln, ob die dazu

Digitized by Google

nöthigen Klappen an den Instrumenten sind oder nicht, zu vermeiden suchen. Kann man nun etwa auf der Flöte mit Hilfe der Klappen eine ohne diese unmöglich auszuführende Stelle vortragen, so ist es die Frage, ob man dieselbe Stelle mit denselben Klappen auf dem bei weitem kleineren Piccolo auch ausführen kann? Solche Schwierigkeiten zeigen sich nun bei den Blaseinstrumenten hauptsächlich in gewissen Trillern, welche im Anhange angegeben sind. Gewisse Gänge in sogenannten gebrochenkn Accorden sind aufwärts leicht und abwärts schwerer oder umgekehrt, wieder andere gestoßen leicht und gebunden (legato) schwer oder unmöglich u. dgl. m. — Alle derartigen Fälle für alle Instrumente anzuführen, wäre ein riesenhaftes, sich nicht einmal mit gutem Erfolg lohnendes Unternehmen. Jeder Tonsetzer muß sich, außer dem, daß er in Partituren von großen Meistern die Art für die verschiedenen Instrumente zu setzen, studirt, mit dem mechanischen derselben von Instrumentalisten bekannt machen lassen; er wird aber ohne vorhergegangene Anweisung nicht wissen worauf er hauptsächlich sein Augenmerk zu richten hat, ohne vorherige Kenntniß dessen, was der Verfasser durch vorliegendes Werk beabsichtiget, die Belehrungen des praktischen Musikers nur langsam, schwer oder nicht so begreifen, daß er das Aufgefaßte mit Nutzen anzuwenden im Stande ist. — Ein Grund der Verschiedenheit mechanischer Schwierigkeiten bei den Blaseinstrumenten liegt in der wesentlichen Verschiedenheit dieser Instrumente selbst. Betrachten wir die Holz- und Blechblaseinstrumente. Welche Verschiedenheit! Unter den Blaseinstrumenten sind die Holzblaseinstrumente die vollständigsten. Ihr Tonumfang ist größer als jener der Blechinstrumente, und ihre mechanische Einrichtung — Tonlöcher und Klappen — macht das Ueberwinden von Schwierigkeiten möglich, welche auf den Blechinstrumenten, wo die genannten Hilfsmittel nicht vorhanden sind, nicht besiegt werden können! —

Fast auf allen, jedenfalls auf den im Orchester und bei der Militärmusik vorkommenden Holzblaseinstrumenten kann man im Bereiche ihres Umfanges alle chromatischen Töne ungezwungen hervorbringen, was auf den Blechinstrumenten seltener, keines Falls aber mit solcher Leichtigkeit und Sicherheit der Fall ist. Es können also auf den Holzblaseinstrumenten solche Passagen gemacht werden, welche auf Blechinstrumenten unausführbar seyn würden. Auch bieten die Holzblaseinstrumente unter sich eine viel größere Verschiedenheit in der Tonfarbe dar als die Blechinstrumente.

Digitized by Google

Wie wesentlich sind Piccolo, Flöte, Hoboe, Clarinett und Fagott in ihren Wirkungen von einander unterschieden; welch ein Unterschied zeigt sich nicht selbst schon bei einem und demselben dieser Instrumente in der tiefen mittleren und hohen Lage? Betrachten wir aber unter den Blechinstrumenten Hörner, Trompeten und Posaunen, in Umfang und Wirkung. Der Umfang eines jeden der letztgenannten Blechinstrumente ist geringer als derjenige der Holzblaseinstrumente; er ist, selbst wenn er sich der Zahl der Töne nach, einem oder dem anderen der Holzblaseinstrumente nähert, schon deßhalb geringer, weil auf den Blechinstrumenten nicht immer, ja eigentlich nur selten der ganze Tonumfang praktischen Werth hat. Gegen die Saiten- und Holzblaseinstrumente bilden zwar die Blechinstrumente einen wesentlichen, die herrlichsten Wirkungen erzeugenden Contrast, unter sich aber ist der Unterschied in der Wirkung bei weitem nicht so bedeutend, wie jener der Holzblaseinstrumente gegen einander. Horn, Trompete und Posaune bieten in der Tonfarbe nicht den Unterschied dar, welchen wir zwischen Flöte, Hoboe und Fagott finden. Man höre nur eine Stelle unisono von allen Holz- und eine solche von allen Blechinstrumenten, so wird das Gesagte hinlänglich bestätigt werden. Die Altposaune nähert sich der Trompete, die Tenorposaune dem Horn, und es dürfte einem geschickten Posauniſten nicht schwer werden so vorzutragen, daß der Zuhörer in Zweifel geräth, ob er Trompete, Horn oder Posaune hört. Schwerlich aber wird ein Hoboist seinen Vortrag so einrichten können, daß man Flöte oder Clarinette zu hören glaubt, oder ein Clarinetist so, daß es der Hoboe oder gar dem Fagott ähnelt! —

Betrachten wir nun die Schwierigkeiten in Ausübung der genannten Instrumente noch genauer.

Wenn wir die Klappen bei den Holzblaseinstrumenten *) als Mittel betrachten, manche ohne dieselben unmöglichen Stellen vortragen zu können, so erscheint uns ein Instrument um so vollständiger, je mehr es Klappen hat; es ist jedoch hierbei wohl zu erwägen, daß die Art, wie diese Klappen an den Instrumenten angebracht und zu behandeln sind, auch wieder Schwierigkeiten erzeugt, welche kennen zu lernen

*) Von den Klappen an manchen neueren Blechinstrumenten, welche diesen Instrumenten nicht ursprünglich zukommen, sondern nur als Erleichterung später angebracht wurden, ist hier nicht die Rede.

Digitized by Google

man sich bemühen muß. — Es ist nicht selten der Fall, daß ein Instrumentalist sich eine oder die andere Klappe nach eigener, nicht allgemein bekannter Erfindung, anbringen läßt und dadurch für manche Sätze Erleichterung findet, die ein anderer Musiker, welcher dasselbe Instrument spielt, nicht kennt. Man muß sich also hauptsächlich mit denjenigen Mechanismen der Instrumente bekannt zu machen suchen, welche als überall bekannt angenommen werden können. Einen wesentlichen Einfluß auf alle Blaseinstrumente haben der Athem, die Zunge und die Lippen, ja selbst die Zähne! Eben so, wie man bei dem Satze für Bogeninstrumente die Länge des Bogens ermessen muß, um nicht Bindungen vorzuschreiben, welche auszuführen unmöglich seyn würden, hat man bei solchen für Blaseinstrumente zu berechnen, ob sie nicht mit der Möglichkeit den Athem zu halten im Widerspruche stehen.

Die Lippen und die Zunge, durch welche mit Hilfe des Athems die Blaseinstrumente zum Erklingen gebracht werden (woher auch der Ausdruck embouchure), sind mehr oder weniger, je nach Beschaffenheit des zu behandelnden Instrumentes, angestrengt; man hat also im Satze zu berücksichtigen, daß dieselben durch unverhältnißmäßige Anstrengung ermüdet, folglich zu fortgesetzter Thätigkeit minder tauglich werden, weßhalb angemessene Ruhepunkte gelassen werden müssen. Das genaue Zusammentreffen der Bogenführung, mit den die Saiten niederdrückenden Fingern, ist um so mehr eine anerkannte Schwierigkeit, als bei den wenigsten Saiteninstrumenten — bei den Bogeninstrumenten gar nicht — die Plätze, wo die Finger aufgesetzt werden müssen, so bezeichnet sind, wie bei jenen Blaseinstrumenten, welche dafür Tonlöcher und Klappen haben; dafür müssen aber bei den Holzblaseinstrumenten Athem, Lippen, Zunge, und die die Tonlöcher oder Klappen bedeckenden Finger genau übereinstimmen, soll der Vortrag nicht undeutlich werden. Andere Theile der Instrumente selbst, wie Rohr, Mundstück u. dgl. m., deren Beschaffenheit ebenfalls wesentlichen Einfluß auf den Vortrag hat, interessiren mehr den Spieler als den Componisten; von diesen also hier nichts! —

Die sogenannten Blechinstrumente haben in ihrer ursprünglichen Gestalt weder Tonlöcher noch Klappen. Ihre Intonation und Behandlung ist also schon schwieriger, ihre Wirksamkeit in Beziehung auf glänzende Figuren und Passagen beschränkter; obgleich mit ihnen, wenn sie sinnig verwendet werden, die herrlichsten Effecte hervorzubringen sind.

Digitized by Google

Die bei diesen Instrumenten heut zu Tage zu vermeidenden Schwierigkeiten anzugeben, ist selbst eine Schwierigkeit, da es so zu sagen Sitte geworden ist, diesen Tonwerkzeugen (welche in früherer Zeit nur zum Ausfüllen, zur Hervorbringung von Contrasten und imposanter Wirkungen höchst selten — und deshalb um so wirkungsvoller — verwendet wurden) selbstständige, wenn auch noch so erzwungene Melodieen und alles niederschmetternde betäubende Harmonieen zu geben, weil manche Componisten nur in der bizarren Vertheilung der Ideen an Instrumente, durch deren überraschendes Hervortreten sie ihren Effect suchen, und nicht durch die Ideen selbst originell zu seyn vermögen! — Diese Richtung, welche die Behandlung der Blechinstrumente genommen hat, ist es, welche — um den Anforderungen der Herren Componisten entsprechen zu können — Verbesserungs- (?) versuche an fast allen Blechinstrumenten, mitunter selbst ganz neue Instrumente hervorgerufen hat. Erklärt man nun irgend etwas der Natur eines oder des anderen derartigen Blechinstrumentes widersprechendes als zu schwer oder gar als unausführbar, so kommt einer mit einem verbesserten oder ganz neuem Instrument und wirft durch seinen Vortrag des unmöglich Geschilderten, die Behauptung über den Haufen!

Dem ohnerachtet wollen wir angehende Tonsetzer ermahnen, bei dem Satze für die Blechinstrumente recht vorsichtig und besonnen zu verfahren. Trompeten und Hörner, sofern sie nur als Ausfüllstimmen erscheinen, behandle man nicht anders als bereits früher erklärt ist; denn man kann annehmen, daß die gewöhnlichen Ripienisten nicht wohl mit zu wünschender Sicherheit Ungewöhnliches auf ihren Instrumenten zu executiren vermögen. Die Hörner, welche schon eher zu Solis verwendet werden können, sind aber doch zu Gesangstellen geeigneter als zu Passagen. Welche Art von Läufen oder Figuren ihnen gegeben werden können, wenn man sie, so weit es Natur und Charakter dieser Instrumente zulassen, in solchen glänzen lassen will, ist aus den vorhandenen Schulen oder Concerten für Horn zu ersehen. Triller, die, wenn die Instrumente nicht Klappen haben, nur mit der Zunge und den Lippen gemacht werden können, sind spärlich anzubringen, weil sie nur von vorzüglichen Instrumentalisten so gemacht werden können, daß sie nicht das Ohr beleidigen oder in das Lächerliche fallen.

Die Wirkung der Posaunen, wenn man sie nicht zu oft bringt, ist trefflich; besonders wenn sie in vollständigen Harmonieen die Massen verstärken und in ganz gesunden Tönen jene Intervalle bringen,

Digitized by Google

die auf einem oder dem andern Blechinstrumente nur stumpf hervorgebracht werden können. — Da sie durch die Züge schnell in eine andere Tonart umgestimmt werden können (siehe Bd. I. S. 32) und stets so klingen wie es geschrieben ist, so ist ihre Behandlungsart für den Componisten nicht so schwer, wie jene der anderen Blaseinstrumente; besonders wenn man sie — was zu rathen ist — einfach in den Figuren setzt, weil das zu schnelle Wechseln der Züge immer mit einer gewissen Unsicherheit verbunden ist. Bei denjenigen Blechinstrumenten, welche mit Tonlöchern und Klappen versehen sind, ist man zwar in der Schreibart weniger beschränkt, findet aber, daß durch diese Erleichterungen der eigentliche Charakter dieser Instrumente, und dadurch die Wirkung wesentlich verliert. — Man findet sie deshalb von verständigen Componisten nur dann angewendet, wenn durch sie eine mit den gewöhnlichen Blechinstrumenten nicht hervorzubringende besondere Wirkung beabsichtiget, oder aber, wenn ihre Anwendung durch die Musikgattung geboten wird; z. B. bei einer Musik, welche, wie bei vielen Militärcorps, nur aus Blechinstrumenten besteht, wo man also, nur auf die gewöhnlichen Blechinstrumente beschränkt, manche Effekte vermissen würde, welche durch die neueren Instrumente hervorgebracht werden können! —

Hat sich ein angehender Tonsetzer mit dem Satze für Trompeten Hörner und Posaunen und mit den Eigenthümlichkeiten 2c. dieser Instrumente genau bekannt gemacht, so wird er alle anderen Blechinstrumente bald kennen und behandeln lernen können.

Diejenigen Klangwerkzeuge, welche wir als Schlag- oder Lärminstrumente kennen gelernt haben, bieten dem ausübenden Musiker, welcher sie behandelt, nur rhythmische Schwierigkeiten dar, es sind also bei denselben nicht so viele Rücksichten zu nehmen, wie bei den Saiten- und Blaseinstrumenten. Der Charakter einer Tondichtung bestimmt ihre Wahl und die Art der Verwendung; jedenfalls aber bringe man sie nicht zu häufig, und nur bei solcher Besetzung, wo ihr Eintritt nicht störend, alles Andere übertäubend, wirkt. In der Regel bedient man sich ihrer mehr auf der guten (schweren) Taktzeit — wenn sie nicht einen oder mehrere Takte hindurch angewendet werden — als auf der leichten, weil sonst durch sie das Tempo leicht gestört werden könnte.

Es versteht sich, daß hier nur von den verschiedenen Trommeln, Becken, Schellenbaum und ähnlichen Klangwerkzeugen, nicht aber von

Digitized by Google

Clavier, Glockenspiel ꝛc., die zwar auch geschlagen werden, noch von den Pauken die Rede ist, welche, einer bestimmten Stimmung fähig, zu den eigentlichen musikalischen Instrumenten gehören.

Das Clavier wurde nicht ausführlich besprochen, auch die zu vermeidenden Schwierigkeiten im Satze nicht erwähnt, weil wohl mit Recht angenommen werden kann, daß jeder angehende Tonsetzer dieses zur Composition so wichtige Instrument bereits kennt.

Von der Orgel ist nur dasjenige angeführt, was zu einer allgemeinen Kenntniß dieses großartigen Instrumentes nöthig erschien. Was dieselbe mit dem Clavier gemein hat, weiß wohl jeder Clavierspieler. Von den älteren, größtentheils außer Gebrauch gekommenen Instrumenten ist so viel gesagt, als zur Kenntniß ihrer ehemaligen Wirksamkeit erforderlich seyn mag: wer Eines oder das Andere in einer Composition anzuwenden beabsichtigen sollte, wird so viel darüber finden, daß, wenn er einen Musiker trifft, der es besitzt und spielt, ihm die nähere Erklärung leicht faßlich seyn dürfte. Alle übrigen im Orchester, bei Militär und Tanzmusik vorkommenden Instrumente sind so weit erklärt, daß man eine Partitur, in welcher sie vorkommen, lesen, verstehen oder selbst eine solche wird schreiben können. Bedeutende Solis oder Concertstücke kann man jedoch erst mit Sicherheit und gutem Erfolge schreiben, wenn man durch vieles Schreiben eine gewisse Gewandtheit und Erfahrung erlangt hat. Ueber einen Gegenstand der manchmal zu Mißverständnissen Veranlassung werden kann, möge hier Einiges bemerkt werden. Jene Stellen, welche anders klingen, als sie geschrieben sind, (siehe Hörner, Trompeten, Clarinetten ꝛc.) werden nicht nach dem Klange, sondern nach der Schreibart benennt. Man sehe das Beispiel Nr. 62 a. Die erste B Clarinette klingt: es, d, c, b u. s. w., man benennt es aber, wie es geschrieben steht: F, e, d, c u. s. w., weil der Clarinettist die letztgenannten Töne greift. Würde man ihm, wenn er keine Noten hätte, die von ihm zu blasenden Töne dictiren wollen, und benennte die Noten nach ihrem Klange es, d, c, b, — so würde der Clarinettist diese genannten Noten blasen, welche aber alsdann des, c, b, as, also anders klingen würden, als man haben wollte. Glaubte man sich dadurch zu helfen, daß man ihm sagt: klingt es, d, c, b; — so würde das von Manchem auch mißverstanden, weil er gewöhnt ist, die Töne zu benennen, wie sie geschrieben sind, nicht aber wie sie klingen. Derselbe Fall tritt bei allen Instrumenten ein, bei welchen Schreibart und Klang nicht gleich ist. Welchen Umfang die verschiedenen menschlichen

Digitized by Google

Singstimmen in Höhe und Tiefe haben müssen, oder erreichen können; so wie ihre Tonlage ist auf Tabelle A Nr. 103 angegeben und unter den Nr. 100 bis 106 und Nr. 117 a. erläutert. Ihr Verhältniß zu den Instrumenten, soweit es nicht schon erklärt ist, läßt sich nach Ansicht der anderen Tabellen leicht finden. —

Alle Rücksichten, welche der Gesangcomponist zu nehmen hat, können hier nicht angeführt werden, da von keiner Compositionslehre, sondern nur von den verschiedenen Mitteln der zu benutzenden Tonwerkzeuge die Rede ist. Der Gesangcomponist muß selbst singen können; jedem in dieser Kunst wenig Erfahrenen ist, außer dem Studium guter Gesangscompositionen, jenes guter Gesangschulen zu empfehlen.

Mit dem Kapitel „über das Arrangiren" sollte den jungen Musikern Gelegenheit zum Nachdenken über den Werth oder Unwerth desselben, ihrer Ansicht darüber eine gewisse Richtung gegeben werden. Wie man arrangiren soll, muß Jedem sein eigener Geschmack geben; jedenfalls soll bei jeder Art von Umgestaltung Melodie und Harmonie getreu wieder gegeben, und so viel wie möglich ein dem Originale gleicher Effekt hervorgebracht werden.*) Die größte Schwierigkeit bei dem Arrangiren zeigt sich da, wenn durch die Zusammenstellung von dem Original entgegengesetzten Instrumenten (vermöge sich darbietender mechanischer Hindernisse) Aenderungen von Figuren nothwendig werden! — In solchen Fällen ist mit vieler Umsicht zu verfahren, daß nicht eine Entstellung der Grundidee entsteht. — Die im 15. Kapitel enthaltenen Partiturregeln umfassen nur die allgemein bekannten und angenommenen Grundsätze. Andere, daselbst nicht erwähnte Abbreviaturen, deren sich Componisten und Copisten noch bedienen, wird man leicht erkennen und verstehen.

Im 17. Kapitel sind Ansichten ausgesprochen, welche dem erfahrenen Musiker zwar größtentheils nicht neu erscheinen werden, die aber für den Kunstjünger, weil ihm noch Erfahrung fehlt, gewiß interessant sind; wodurch er auf manches aufmerksam gemacht wird, was andere nur durch eigene Beobachtung im Laufe längerer Zeit finden müssen! — Jeder eifrige, denkende junge Künstler wird, nachdem er dieses Kapitel

*) Diese letztere Rücksicht fällt — wie natürlich — in solchen Fällen weg, wo man eine musikalische Idee für einen andern als im Originale beabsichtigten Effekt geeignet hält und deßhalb arrangirt.

Digitized by Google

studirt hat, mit größerer Aufmerksamkeit dem Laufe musikalischer Produktionen folgen, und dadurch jene Belehrung finden, die einen tiefern Blick in das Wesen der Kunst gewährt und das eigene Wirken veredelt. Das achtzehnte Kapitel ist darum kurzgefaßt, weil dessen Inhalt außer dem Plane dieses Werkes liegt, obgleich das Gesagte an diesem Orte als nöthige Andeutung erschien, um den Studierenden aufmerksam zu machen, welche Gegenstände er noch in's Auge zu fassen hat, wenn er seinem Studium und Wirken eine solide Richtung geben will.

Das folgende 19. Kapitel betrachte man ebenfalls nur als einen Fingerzeig und keineswegs als erschöpfende Abhandlung über einen Gegenstand der, wie interessant er auch ist, ebenfalls nicht im Plane dieser Blätter liegt. *)

Es bleibt uns also jetzt noch übrig, einen Blick auf den im zweiten Bande enthaltenen Anhang zu werfen, um denselben gehörig benutzen zu lernen.

Die in demselben mit Buchstaben bezeichneten Beispiele sind in einem oder dem anderen Kapitel citirt und bedürfen also keiner weitern Erklärung als jener, die bei der Citation gegeben ist. Die zu vermeidenden Schwierigkeiten sind zum Theil aus Fröhlichs Musikschule genommen. Bei den fortwährenden früher schon besprochenen Verbesserungen der Instrumente dürfte manches daselbst als schwierig geschilderte nun weniger schwierig seyn; es ist deßhalb, will man nicht zu sehr beschränkt seyn, eine Rücksprache mit Instrumentalisten sehr zu empfehlen. — Die darauf folgenden Beispiele erledigen Mehreres, worauf in früheren Kapiteln verwiesen ist; nur bleibt es dem Leser (auf dessen bessere Einsichten nun gezählt ist) überlassen, den Grund der Wahl dieser Beilagen und die Art des Studiums selbst zu finden, um sich dadurch gleichsam zu prüfen, ob das Gelesene gehörig aufgefaßt ist? — Da jedoch mehreremale auf den Anhang verwiesen ist, um ausführlicheren Aufschluß über Manches zu erhalten, (weil es an dem Orte, wo die Verweisung geschah, noch nicht gehörig verstanden worden wäre,) so wollen wir, um das Aufsuchen zu erleichtern, die nachträglichen Bemerkungen in den Anhang bringen.

*) Hier wollen wir noch einmal das bereits Seite 72 citirte Werk von Koch zum Studium empfehlen.

Digitized by Google

Anhang.

Wenn wir die Musik in Melodie und Harmonie eintheilen, so muß man annehmen, die erstere Gattung bestehe nur aus einfachem Gesang, die letztere aber aus dem Zusammenklange mehrerer Töne, welche eine Harmonie bilden. — Demnach wäre also jede Musik, welche nicht nur in Melodie besteht, — wie verschiedenartig auch die Zusammenstellung der Tonwerkzeuge seyn mag — eine Harmoniemusik. Eine harmonische Musik ist sie allerdings; unter Harmoniemusik aber versteht man die Zusammenstellung von Blaseinstrumenten. (Siehe S. 35).

Diese Zusammenstellung ist sehr verschieden; kleiner oder größer, gleicher oder ungleicher in den Instrumenten. Gleich wird sie genannt, wenn Instrumente von gleicher Gattung — Holz oder Blech — ungleich, wenn verschiedenartige Instrumente — Holz und Blech — mit einander verbunden werden. Die verschiedenen Arten von Harmoniemusik hier aufzuzählen wäre überflüssig, weil die Gelegenheiten und das Personale, für welche sie geschrieben werden, so wie die Idee des Componisten, die Wahl zu bestimmen hat.

Die Tanzmusik, welche durch Strauß, Lanner, Musard u. A. m. eine völlige Reorganisation erlitten hat, ist, wie bereits S. 35 gesagt wurde, sehr verschieden. Betrachten wir den Nationaltanz, den Tanz auf Bällen und in geselligen Cirkeln und jenen auf der Bühne im Ballet — mit Pantominen vermischt — oder zur Ausschmückung der Oper, so werden wir wesentliche Unterschiede finden. Wer also für den Tanz schreiben will, muß sich mit den verschiedenen Arten des Tanzes bekannt machen. Wenn wir früher sagten, daß bei Tanzmusik selten Bratschen zu finden sind, so verstehen wir darunter nur die gewöhnliche Ballmusik, deren Besetzung überhaupt durch die musikalischen Kräfte bedingt ist, über welche gerade verfügt werden kann! — Nicht mit Unrecht wird von Vielen behauptet, Tanzcomposition sei für einen angehenden Tonsetzer ein Probierstein, eine zu empfehlende Uebung! Originalität und Lieblichkeit in Erfindung der Melodie und ganz streng richtiger Rhythmus, sind Haupterfordernisse eines guten Tanzes. Wer diesen Hauptanforderungen entsprechen kann, wird in anderen Compo-

Digitized by Google

sitionen nur noch den Gesetzen der Harmonie zu genügen haben, um befriedigen zu können; es scheint also wirklich das Verfertigen von Tänzen nicht ungeeignet als Uebung für den Anfänger. Mozarts und Beethovens große Geister haben sich auch in diesem genre beurkundet. Ersterer soll sogar erklärt haben, daß, wer keinen guten Walzer zu schreiben vermöge, kein Talent zur Composition habe! — —.

Im 4. Kapitel S. 20 ff. sind die verschiedenen Clarinetten erklärt; wegen der seltneren **D, G, E** und **H** Clarinetten ist aber in einer Note auf den Anhang verwiesen. Hat man die Schreibart für die früher erklärten Clarinetten begriffen, so ist es wohl leicht, jene für die hier erwähnten Gattungen zu ermessen. Jede in **C dur** geschrieben, klingt so, wie sie heißt; also die **H** Clarinette in **c dur** geschrieben klingt **h dur**; die **G** Clarinette in **C dur** wird **G dur** und die **E** Clarinette in **C dur E dur** klingen ꝛc. Wie leicht begreiflich dieß auch ist, wollen wir doch in dem Anhang des zweiten Bandes unter Buchstabe **P.** Beispiele bringen. Daß die genannten Clarinetten zu den kleinsten Gattungen gehören, bei ihnen also wegen der Behandlungsart dieselben Rücksichten wie bei der **Es** und **F** Clarinette eintreten, wird wohl Jeder selbst einsehen. Welcher Vorzeichnung man sich bedienen muß, wenn man Eine oder die Andere in einer anderen als der ihr eigenthümlichen Naturtonart, von welcher sie den Namen führt, benutzen will, ist leicht zu berechnen, wenn man die Tabelle Nr. 35. Bd., **II.** S. 12 genau studiert hat.

Die zum Studium zu empfehlenden Werke (deren Angabe im Anhange versprochen) betreffend, verweisen wir auf das 19. Kapitel; da dasselbe aber hauptsächlich nur die Angabe von Lehrbüchern und Schulen enthält, so wollen wir dem ganz Unkundigen bemerken, daß die Partituren sämmtlicher Mozartschen Opern und mancher größern Werke dieses Meisters, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, jene seiner Quartetten bei André in Offenbach und jene Beethovenscher und Hayd'nscher, so wie anderer Meister, Symphonieen, Ouverturen, Meßen, Oratorien, Cantaten ꝛc. bei Simrock in Bonn, Schott in Mainz, Haßlinger in Wien ꝛc. überhaupt in den ausgezeichneten Verlagshandlungen erschienen und in allen soliden Musikhandlungen zu haben sind.

Von den verschiedenen Aufsätzen über Musik in den bestehenden musikalischen Zeitschriften, welche unter der Rubrik „Literatur" erwähnt sind, dürften unsere Leser unter Anderen die Nachgenannten beson-

Digitized by Google

ders interressiren, welche sämmtlich in den ersten 20 Jahrgängen der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung befindlich sind *). —

Die römischen Ziffern bezeichnen den Jahrgang, in welchem sie stehen, die arabischen die Seitenzahl. —

Sie sind deßhalb besonders erwähnt, weil wohl viele unserer Leser weder in dem Besitze des im vorigen Kapitel erwähnten Inhaltsverzeichnisses genannter musikalischen Zeitung, noch im vollständigen Besitze der Jahrgänge selbst seyn dürften, also auf langen Umwegen erst zur Kunde dessen kommen würden, was sie interessirt. Leichter erscheint es, einen einzelnen Jahrgang zu erhalten, in welchem ein oder der andere der hier angeführten Aufsätze steht, der das Interesse dieses oder jenes Studierenden erregt hat. Es hat das Aufzeichnen der genannten Artikel noch den Nutzen, daß der junge Musiker auf jene Gegenstände aufmerksam gemacht wird, deren nähere Kenntniß sein Wissen erweitert und seinen Geschmack bildet. Ein Verzeichniß derjenigen interessanten Artikel, welche in anderen musikalischen Zeitschriften, so wie in den neueren musikalischen Zeitungen enthalten sind, scheint weniger nöthig, weil dieselben schon ihrer Neuheit wegen allgemein bekannter sind. —

Aesthetik (über musikalische), VIII. 337. Aesthetik, XII. 321, 793. Altsingstimme, XIX. 35. Altposaune, XVIII. 55. Arrangiren, über dasselbe, V. 379 ff.

Bässe (über) zu starkbesetzten Instrumentalstücken, XVI. 157. Bagatella, über den Bau der Geigen, II. 224, 256, 304, 568. V. 161, 177. Basse-trompette von Frichot erfunden, XIII. 545. Bassethorn, IX. 248. X. 389. XI. 89, 798. Becken, türkische, IX. 262. Blaseinstrumente, über den Mißbrauch derselben, II. 193. VIII. 97. Versuch einer practischen Akustik derselben, XVIII. 33, 49, 65; 87. Akustik, practische Resultate daraus, XIX. 809, 825. Blümel, Berghoboist und Stölzel, Erfindung auf dem Waldhorn, Trompete ꝛc., alle Töne ohne Einsatzbogen zu machen, XX. 531. Bogeninstrumente, Cultur derselben und ihr Einfluß auf das Musikwesen, XIII. 669. Bruststimme, XV. 165 ff. Buglehorn (Jagdhorn) mit 6 Klappen, XVII. 635. Bemerkungen darüber von G. Weber, XIX. 830.

Cappellen, neue Erfindung an der Flöte, XIII. 377. XIII. 775. XIV. Intelligenzblatt. Charakteristik der italienischen und franzö-

*) Diese Zeitung hat 1798 begonnen.

Digitized by Google

fischen Musik, XIX. 503. Charakteristik der deutschen Musik, IX. 677. Chorton, Cammerton (über), V. 529. Chronometer, XIX. 243. Cither, VI. 349. Cither, IX. 262. Close, ein englischer Verbesserer der Trompete und des Waldhorns durch Tonlöcher, XVII. 686. Composition, über Anordnung und wesentlichen Inhalt eines Lehrbuchs derselben, XV. 521. XX. 649, 665. Contrabaß, über das Spiel auf demselben, XVII. 257. Contrafagott, Kritik desselben, XVIII. 699. Vorschlag zu dessen Verbesserung, XVIII. 728. Contreviolon, XVIII. 697. VI. 187. IX. 82. Cramer, Erfindung in Ansehung der Pauken, XIV. Z. Bl. 61. Czakan, XX. 319.

Effect (über denselben) in der Musik, X. 417.

Fagott (über ihn), IX. 248. Feldmusik (über), XV. 713. IX. 156. XII. 313. Flageolet, V. 72. XX. 694. Flugineböne, XVII. 477. Flöte, IX. 245. II. 301, 316. X. 97, 113, 129, 145. Französische Blasinstrumentalmusik, XIX. 288. Frichot (in England) Erfinder des Baßhorns, VI. 24.

Gerber, Beleuchtung des Serpent, VI. 17. Gesang (über, und Gesangsmethode), XIV. 823, 839. XV. 165, 181. Geschmack über musikalischen, IX. 49. Guitarrenspiel (über das) von Gutmann, VIII. 362. Gutmann, vermischte Gedanken für practische Musiker, VIII. 81.

Horn (über das), I. 143. XVIII. 713. XIV. 759. Horstig über musikalische Instrumente, I. 372.

Instrumente, Musterung der gewöhnlichen, I. 372. Instrumentirung (über), XVII. 366 ff.

Kirchenmusik (über), VI. 253. Klappenflügelhörner, XVIII. 45. Klarinette, IX. 369, 385. XVIII. 713. XIX. 713. Kunstgeschmack, Auszug aus Kant, II. 24.

Lateinische Texte (über sie), XVII. 652. Launige (über das) in der musikalischen Composition, IX. 725. Lebhafte (über das) in der Musik, XIII. 849. Lectüre für Musiker und Freunde der Tonkunst, XIX. 453.

Malen — darf die Musik malen? IV. 406. Malerei und Musik, Analogie zwischen ihnen, VI. 333. XVIII. 293. Malerei (über) in der Musik aus dem Schönheitsbegriffe, XIII. 122. Melodrama, Unterschied zwischen ihm und der Oper, II. 198. Menschenstimme, über dieselbe, XVIII. 181. Menschenstimme, ihre natürlichste Be-

Digitized by Google

gleitung der Saiteninstrumente, XVI. 711. Metrik (über) in der italienischen und französischen Sprache, IX. 375. IX. 519.

Oper (über sie), IV. 529, 722. XV. 293, 832. V. 499. II. 197, 481. VI. 233. I. 1, 33. X. 337, 361. XVIII. 324. XIII. 288. Oratorium, dessen Unterschied vom Drama, XIV. 3. Ouverture, etwas über den Zweck derselben, XV. 624. Ouverture, Vorschlag zur Composition derselben, XV. 732.

P. über Quartettmusik, XII. 513. Partituren, Vorstellung, wie sie zu schreiben sind, XVI. 439. Plagiate, über musikalische, II. 542. Poesie, über deren Verbindung mit der Musik, I. 433. Punkt und Contrapunkt, X. 227.

Quartett, über die Folge der Sätze in denselben, XIV. 451.

Recitativ, XV. 168, 170. Recitativ über Begleitung desselben, XIII. 93. Recitativ über die zweckmäßigste Begleitung desselben für die Bässe, XII. 969. Recitativ über das Ringen desselben, XIII. 391. Serpent, über den Charakter desselben, IX. 249. Kritik desselben, XVIII. 700, 729. Sinfonieen, über sie, XX. 269. Singstimme, II. 705, 721, 737, 774, 785, 801. Sprache und Gesang, III. 57. Styl über musikalischen, I. 292, 305. Synonimen (deutsche) in der Musik, IX. 225, 567.

Takt, III. 3. II. 193, 209, 225. Technik musikalischer Kunstmittel, XV. 617, 649. Ton — Tonkunst — Tonsetzkunst — neuerer Versuch einer Begriffsbestimmung von G. Weber, XVII. 829, 845. Tonkunst, I. 721, 737, 753, 769. VI. 829. X. 449. VIII. 3, 49, 193, 241. XVII. 345, 365, 381, 761, 777. Tonstück — wie muß es beschaffen seyn, um gut genannt werden zu können? — I. 209, 295.

Wiederholung (über) musikalische, VII. 197.

Da dieses Werk nicht nur allein die Beschreibung des Tonumfanges ꝛc. der verschiedenen Instrumente abhandeln, sondern überhaupt junge Musiker, welche sich zu Tonsetzern oder Musikdirigenten bilden wollen, über die einem soliden Künstler zu wissen nöthigen Gegenstände belehren oder sie doch auf dieselben aufmerksam machen soll, so ist in Vorstehendem auch auf solche Aufsätze hingewiesen, welche nicht gerade zur Instrumenten- oder Partiturkenntniß nöthig sind, die aber jeden denkenden Künstler interessiren, sein Wissen und seine Beurtheilungsfähigkeit vermehren. —

Digitized by Google

Wenn manche Andeutungen zu kurz, nicht ausführlich genug erscheinen, so ist wohl zu bemerken, daß nur von Andeutungen, nicht aber von vollständiger Abhandlung die Rede ist; daß nur der Weg zu weiterem Studium bezeichnet, ein allgemeiner Begriff gegeben werden sollte. Aus diesem Grunde sind auch die Notenbeispiele des zweiten Bandes oft nur angefangen und (wenn das Nöthigste, den Gegenstand Bezeichnende, von welchem die Rede ist, gebracht wurde), bald wieder abgebrochen, weil eine Verlängerung oder Vermehrung der Beispiele das Ganze bedeutend vergrößert und vertheuert, und dadurch wieder weniger gemeinnützig gemacht haben würde. Der Verfasser rechnete auf denkende und fleißige, auch so weit unterrichtete Leser, denen nur ein Wegweiser zum weiteren Studium nöthig ist! — Bedenken wir, daß für jedes Instrument Schulen geschrieben wurden, um genaue Kenntniß von Allem erhalten zu können; wie groß müßte ein Buch werden, wenn es Alles enthalten sollte, was jede Schule allein enthält? Ebenso ist es mit der Bezeichnung der zu vermeidenden Schwierigkeiten gehalten, welche zudem auch nur die gewöhnlichsten Instrumente umfassen und die selteneren nur kurz berühren oder ganz umgehen, da dasjenige, was sich im Allgemeinen darüber sagen läßt, in der Abhandlung über den Instrumentaleffect gebracht ist. Man würde sehr irren, wollte man glauben, es gäbe keine andern zu vermeidenden Schwierigkeiten als gerade nur die wenigen angeführten.

Finden wir doch selbst in den meisten Schulen nur das, was gemacht, und wie es gemacht werden kann, nicht aber das, was unausführbar oder schwer ist, angegeben. — Nur das, was vermöge des Mechanismus eines Tonwerkzeuges eine augenscheinliche Schwierigkeit bietet, sollte berührt werden; der denkende Kunstjünger muß Analoges selbst zu finden, durch Erfahrung kennen zu lernen suchen. Besonders weitläufig müßte man werden, wollte man alle Schwierigkeiten anführen, welche bei der Gesangscomposition für die verschiedenen Singstimmen in verschiedenen Sprachen und genres zu berücksichtigen sind. Es ist deßhalb darüber nur dasjenige gesagt, was der Partiturleser oder Spieler zur Vermeidung von Mißverständnissen und der angehende Tonsetzer wissen muß, um vor offenbaren Mißgriffen gewahrt zu seyn. —

Die Kunst, gut für Gesang zu schreiben, läßt sich, wie schon früher gesagt, nicht aus Büchern lernen; am wenigsten, wenn der Componist nicht selbst singen kann! Er muß nicht gerade ein Sänger mit glänzender Stimme seyn — dieß ist zufällig bei den wenigsten Componisten der

Digitized by Google

Fall — aber das Wesen des Gesanges muß er kennen, was nur dann der Fall seyn wird, wenn er selbst singt oder gesungen hat. Wie nützlich dem Gesangcomponisten die Kenntniß der Prosodie ist, bedarf wohl kaum erwähnt zu werden, da es als bekannt angenommen werden kann.

Die Eintheilung in Orchester- und Militärmusik, diese wieder in Concert-, Kammer-, Kirchen-, Harmonie-, Tanz- und Gesellschaftsmusik ist hauptsächlich deßhalb so gemacht worden, damit das Nachschlagen möglichst erleichtert und doch irgend ein System angenommen ist! —

Theatermusik, Vocalmusik und noch manche Musikgattungen, welche einen gewissen Styl erfordern, sind nicht so ausführlich besprochen, wie es etwa mancher Leser wünschen möchte, weil eine größere Ausführlichkeit mehr einer musikalischen Aesthetik zukömmt. Aus demselben Grunde ist in dem Kapitel über Form und Anlage, Schreibart und ästhetische Einrichtung musikalischer Compositionen nur im Allgemeinen angedeutet, worauf man zu achten hat, weil eine umfaßendere Auseinandersetzung nicht in dem Plane lag. —

Wie man es mit Erfindung und Durchführung eines Thema und Mittelsatzes, mit dem Wechsel derselben, mit jenem der Tonarten und Verbindungs oder Zwischengedanken und Harmonien zu halten hat, welche Modulationen hauptsächlich angewendet werden dürfen oder sollen, und dergleichen Grundsätze und Regeln mehr, mag aus Lehrbüchern oder Meisterwerken studirt werden, so weit es nicht Erzeugniß eigener Genialität ist oder seyn darf; ja es muß um so mehr auf diese hingewiesen werden, weil bei jedem Style andere Rücksichten eintreten, eine genaue Beleuchtung also offenbar zu weit geführt haben würde. —

Daß manche Gegenstände anfänglich nur kurz angedeutet, später noch ein oder mehreremale besprochen wurden, ist mit Vorsatz geschehen, weil (wie bereits früher gesagt) manches erst richtig aufgefaßt werden konnte, wenn anderes vorhergegangen. Es wurden darum erst die Saiten- oder Bogeninstrumente, dann die Holz- und Blechblaseinstrumente ꝛc. besprochen, ehe in der Abhandlung über den Instrumentaleffect und in jener über das Arrangiren, so wie endlich in den Schlußbemerkungen, mit größerer Ausführlichkeit verfahren wurde. Auf diese Weise soll auch das Ganze studirt werden. Man bemühe sich, erst eine Instrumentengattung genau kennen zu lernen, ehe man zu der anderen übergeht, und suche die zu einer Verdeutlichung des Erklärten angeführten Notenbeispiele so zu studieren, daß man ähnliche, durch welche dieselbe Regel, wie die angegebene, erklärt wird, auffinden oder selbst machen

Digitized by Google

kann. — Ist dieß geschehen, so wird man gewiß das Folgende leichter begreifen und dabei ebenso verfahren können. Mit dem vierzehnten Kapitel und mit den folgenden, beginne man erst, wenn die früheren hinlänglich aufgefaßt sind, weil man sich sonst den Gebrauch des Ganzen selbst erschwert.

Etwas anderes ist es, wenn ein erfahrener Musiker das Buch zur Hand nimmt, um über einen oder den anderen Gegenstand nachzusehen oder etwa einen Schüler auf etwas aufmerksam zu machen. Um dieses zu erleichtern, ist außer dem Innhaltsverzeichniß der Kapitel, ein alphabethisches Inhaltsverzeichniß der Gegenstände beigegeben, welches auch für den Anfänger den Nutzen hat, daß er jene Artikel, die ihm weniger im Gedächtniß geblieben sind, bei vorkommenden Gelegenheiten schnell auffinden kann.

Der Hauptzweck des Buches ist: ohne Hülfe eines Lehrers eine Partitur lesen oder — wenn die nöthigen Compositionskenntnisse erlangt sind — schreiben zu lernen. Alles was dazu nöthig ist, hat sich der Verfasser bemüht, auf eine ihm faßlich scheinende Weise zu bringen; weßhalb er die Aufgabe zu lösen gesucht hat, sich auf den Standpunkt jener zu denken, welche noch nichts von der Sache wissen. Dadurch ist manche früher gegebene Erklärung bei anderer Gelegenheit wiederholt worden, weil es möglich wäre, daß sie der Anfänger nicht mehr wüßte, oder an ihre bezügliche Anwendung an diesem Orte nicht dächte. Eine Partitur lesen oder schreiben können, hat auch wieder seinen weiteren und engeren Sinn. Im weiteren Sinne ist es genug, zu wissen, in welchen verschiedenen Schlüsseln die verschiedenen Instrumente zu schreiben sind, welchen Umfang und welche Tonlage sie haben, — in wie ferne die Klangart von der Schreibart abweicht, wie zum Beispiele bei Clarinetten, Hörnern Trompeten ꝛc. Im engeren Sinne aber, muß man schon die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Tonwerkzeuge kennen, die Schwierigkeiten zu beurtheilen wissen, mit welchen zu kämpfen ist; im engsten Sinne aber, sollte man sie selbst zu behandeln verstehen um mit dem besten Erfolg, ohne irgend anzustoßen, für sie schreiben zu können. Der Verfasser hat in diesem Buche einen Mittelweg eingeschlagen und Alles zu erklären gesucht, was sich verständlich zu Papier bringen ließ, um einen möglichst richtigen, dem Zweck entsprechenden Begriff zu geben, ohne durch Theoreme zu ermüden oder den Anfänger mit papierenen Erklärungen endlich doch nur zur Ueberzeugung zu bringen, daß ohne Praxis und Erfahrnng kein eigentliches, vollständig befriedigendes Resultat erlangt werden kann.

Digitized by Google

Die beigelegten, nicht erläuterten Notenbeispiele im Anhange des zweiten Bandes, werden dem Studirenden Gelegenheit geben, sich zu überzeugen, ob er alles zur Uebersicht einer Partitur Nöthige vollkommen begriffen hat oder nicht? Sollte er noch irgendwo eine Schwäche finden, so kann er zu seiner Belehrung am geeigneten Orte nachschlagen, weil dieß durch das alphabetische Inhaltsverzeichniß erleichtert ist.

Das Arrangiren wurde deßhalb als nützlich für den angehenden Tonsetzer empfohlen, weil man bei demselben nur die Vertheilung der Ideen an die verschiedenen Instrumente und deren Wirkung zu berücksichtigen, nicht aber — was bei eigener Composition noch dazu kömmt — auch die Anlage und Erfindung des Tonstückes selbst zu machen hat!

Noch mehr, als die gegebenen Beispiele über die Art des Arrangirens zu bringen, würde den Anhang zu sehr vergrößern, ohne allen Bedürfnissen abgeholfen zu haben; weil man doch nicht über jede der bekanntesten Gattungen des Arrangements Beispiele schreiben kann, wenn man die genannte Vergrößerung vermeiden will. Arrangirt man nur, um sich zu üben, so wird man die beste Belehrung darin finden, wenn man Gelegenheit sucht, das arrangirte Werk, nachdem man es im Original gehört hat, auch in der Umgestaltung zu hören, wo man dann schon finden wird, ob man den Effect getroffen oder verfehlt hat. Arrangirt man aber, durch Umstände dazu gezwungen, — muß man ein verkleinertes, vergrößertes oder umtauschendes Arrangement vornehmen, um einem Bedürfniß zu entsprechen, so suche man sich durch vorhandene ähnliche Umgestaltungen, wie jene, welche man vorzunehmen veranlaßt ist, zu unterrichten, wie man zu verfahren hat. Am belehrendsten sind hier wohl jene Arrangements, welche von den Componisten selbst, oder doch solche, die von ausgezeichneten Künstlern gemacht sind. Man vergleiche die Anmerkung auf S. 67. —

Die meisten Arrangements werden für Militärmusik gemacht, weil es Sitte geworden, Alles, was in Opern, Concerten ꝛc. vorgetragen und beliebt worden ist, von denselben executiren zu hören; weil überhaupt wenig Originalcompositionen für Militärmusik geschrieben werden.

Da aber die Militärmusikchorps in der Zahl, Zusammenstellung und Stimmung der Instrumente sehr verschieden sind, so hat man sich erst darüber zu unterrichten, ehe man für eine solche Musik schreibt. Es gibt Militärmusiken, bei welchen man alle Holz- und Blech-, so wie alle Schlaginstrumente entweder einfach, oder auch zwei- und dreifach findet. Andere haben auch Holz-, Blech- und Schlaginstrumente, werden

Digitized by Google

auch wie jene „türkische Musik" genannt, die Besetzung ist aber schon eingeschränkter. Endlich findet man häufig auch nur Horn oder Trompetenmusik, schlechthin Blechmusik genannt, mehr oder weniger stark besetzt. Alle möglichen Arten von Besetzung wollen wir nicht erwähnen; für den ganz Unkundigen aber doch einige der gewöhnlichsten anführen:

Vollständige sogenannte türkische Musikbesetzung.

I.

Piccolo, je nach der Stimmung **D**, **Es** oder **F**, einfach oder doppelt. **F** oder **Es** Clarinette, ebenfalls einfach oder doppelt.

Zwei oder drei auch vier **B** Clarinetten, auch einfach oder mehrfach besetzt. Hoboen (jedoch schon selten) Fagotten zwei: dazu Contrafagott, Serpent oder Ophicleyde auch Bombardone.

Zwei oder vier Hörner in verschiedenen Parthieen, manchmal auch noch verstärkt, also 6 oder 8. Trompeten, 2, 3, 4, 6 und mehr. Posaunen, Alt, Tenor und Baß, letzterer verstärkt durch den Quart- oder Quintbaß; manchmal aber auch nur zwei; Tenor und Baß; ja mitunter nur 3 Baßposaunen, wo dann freilich die Harmonie derselben sehr nahe zusammen liegt. Flügel oder Klappen-Flügel-Signal und Posthörner, entweder nur in einzelnen Solis angewendet, (welche dann entweder von einem der anderen Hornisten oder Trompeter geblasen werden,) oder auch paarweise gesetzt und ebenfalls im **Ensemble** angewendet. Kleine Trommeln 2, 4, 6 und wohl noch mehr; Roullir und große Trommel, eine, selten mehrere; ebenso türkische Teller (**Piatti**). Triangl, Schellenbaum, Glockenspiel ꝛc.

Die Hauptstimmung in der und deren nächsten Verwandten die Musikstücke gespielt werden, ist in der Regel **Es**, **B**, **F** oder **As**.

II.

Bei Hornmusiken finden wir Hörner, Trompeten, Posaunen, Ophicleyde, Bombardone und die verschiedenen Untergattungen der Blechinstrumente.

III.

Trompetenmusik besteht selten nur aus Trompeten. Zum Ausfüllen und Verstärken hat man, je nach Umständen, von den bei der Hornmusik üblichen Blechinstrumenten sammt Untergattungen; jedenfalls Posaunen und Ophicleyde, Serpent oder Bombardone als Baß. Pauken sind, der Schwierigkeit des Transportes wegen, selten bei Militärmusiken zu finden, wohl aber bei ganz großen, besonders bei den so

Digitized by Google

vorzüglichen östreichischen Militärmusiken noch mancherlei hier nicht erwähnte Klangwerkzeuge, zu deren Kenntniß man jedoch an Ort und Stelle leicht gelangen kann. — Die russische Hornmusik besteht aus zum Theil bei uns gänzlich unbekannten Blechinstrumenten; eben so dürften wir bei der wirklichen türkischen Musik in der Türkei selbst noch manche uns unbekannte Instrumente finden, deren Beschreibung aber der Verfasser, selbst wenn er es könnte, hier nicht machen würde, da nicht von den Instrumenten aller Nationen die Rede ist. —

Die Anwendung der Instrumente bei den genannten Militärmusikgattungen ist im Allgemeinen folgende:

Piccolo, kleine Clarinette und erste B Clarinette führen den Gesang; letztere gewöhnlich eine Octave tiefer als die beiden ersten. Die anderen Clarinetten haben die figurirte Begleitung, Trompeten und Hörner — sofern ihnen nicht einzelne Solis zugetheilt werden — dienen zur Ausfüllung der Harmonie. Die Fagotten, wenn sie nicht auch mit Solis bedacht sind, bilden oder verstärken die Mittelstimmen oder den Baß, welcher in der Regel von Serpent, Ophycleide, Bombardone und der Baßposaune ausgeführt wird. Die anderen Tonwerkzeuge sind für besondere Effecte, zur Verstärkung, oder zum Marquiren der Rhythmen bestimmt. Der Anblick von Partituren für Militärmusik wird das Gesagte verdeutlichen. Daß bei Blechinstrumenten die Gesangführende Stimme einem oder dem anderen dieser Instrumente zugetheilt, Mittel und Grundstimmen aber den anderen, je nach Tonlage und Charakter gegeben werden müssen, zeigt ebenfalls jede Partitur für derartige Instrumente, wovon zum Theil im 2. Bande bereits Beispiele gegeben sind. —

Die Harmoniemusik, welche als selbstständiger Bestandtheil der größeren Militärmusik zu betrachten ist, ist — je nach der Besetzung der Militärmusik selbst — kleiner oder größer, worüber sich also der Tonsetzer erst instruiren lassen muß.

Der Orchestersatz ist durch die verschiedenen Musikgattungen bedingt; das Orchester tritt in denselben mehr oder weniger selbstständig auf, die verschiedene Behandlungsweise kann also auch nur aus den verschiedenen Werken jedes Styles ersehen werden, wozu, so wie zu dem Studium der Vocalmusik, in diesem Buche die Vorbereitungsanleitung gegeben ist.

Digitized by Google

Hat der Verfasser seine Aufgabe gelöst, so wird jeder unserer Leser jede Partitur lesen und verstehen, oder selbst setzen können, wenn er sich im ersteren durch Fleiß die nöthige Routine erworben haben wird, zu letzterem die sonst noch nöthigen Kenntnisse besitzt. Eine Anleitung zum Partiturspiel wollen wir hier nicht bringen; diese Fähigkeit gibt sich durch längeres Studium von selbst. Der Partiturspieler muß, indem er spielt, zu arrangiren verstehen, alles für mehrere Instrumente oder Stimmen gesetzte auf Einem Instrumente spielen, zusammenziehen können. Er hat in Beziehung auf Richtigkeit der Harmonie und Melodie ganz das zu beobachten, was S. 133 bei dem Arrangiren gesagt wurde, und sich der möglichsten Verständlichkeit zu befleißigen. —

Der Verfasser hat jetzt nur noch den herzlichen Wunsch und die Hoffnung auszusprechen: seine geneigten Leser mögen in diesem Buche jene Belehrung gefunden haben, welche sie suchten. Dieß war seine Absicht; die Erreichung derselben würde sein schönster Lohn seyn.

Digitized by Google

Alphabetisches Inhaltsverzeichniß. *)

A.

Seite.

Altclarinette . . . . . 99.
Altposaune . . . . . 38. 42.
Arrangiren (über das) . . . . . 64. 131. 141.
Arrangiren (über das):
verkleinerde . . . . .
vergrößernde . . . . . 66 — 68.
umtauschende . . . . .
arrangirte Komponiren.
Altsingstimme . . . . . 62.
Altviole, Altgeige, siehe Bratsche . . . . . 6. 10.

B.

Baritonstimme . . . . . 64.
Baßethorn, Baßclarinette . . . . . 24. 84.
Baßgeige (kleine), siehe Violoncello.
Baßposaune . . . . . 32.
Baßstimme . . . . . 62.
Basso . . . . . 7.
Baßbariton 64
Becherinstrumente . . . . . 26.
Becken, siehe türkische Teller.
Bombardone . . . . . 121.
Blechinstrumente . . . . . 127.

*) In dasselbe sind nur die wichtigsten oder jene Gegenstände aufgenommen, welche ausführlicher besprochen, nicht aber solche, die nur im Allgemeinen oder vorübergehend erwähnt wurden.

Digitized by Google

Seite.

Blechmusik . . . . . 34.
Bratsche . . . . . 10. 92.

C.

Canto, siehe Sopran.
Cantilenen . . . . . 15.
Capo d'astro . . . . . 58.
Castagnetten . . . . . 49. 33.
Cello Solo . . . . . 7.
Chromatische Hörner . . } . . . . . 45.
Chromatische Trompeten . }
Clarinette in C . . . . . 21. 84. 89. 96. 126.
Clarinette in D . . . . . 134.
Clarinette in Es . . . . . 36.
Clarinette in E . . . . . 134.
Clarinette in F . . . . . 37.
Clarinette in G . . . . . 134.
Clarinette in A . . . . . 22.
Clarinette Alt, siehe Altclarinette.
Clarinette in B . . . . . 21.
Clarinette in H . . . . . 134.
Clarinette, Baß, siehe Baßclarinette.
Clarinette, Iwan Müllersche. . . . . 99.
Clavier . . . . . 56.
Contrabaß 7. 13. 92
Contrafagott . . . . . 37. 34. 85. 120.
Concert-Musik . . . . . 139.
Cyther . . . . . 59.
Czakan . . . . . 116. 59.

D.

Derangiren (über das) . . . . . 68.
Diskant, siehe Sopran.
Doppelposaunen von Gottfried Weber . . . . . 39.

E.

Effektmittel . . . . . 79.
Einleitung . . . . . 1 — 5.
Einrichten . . . . . 68.

Digitized by Google

Seite.

Einrichtung (ästhetische, musikalischer Compositionen). 106.
Embouchüre . . . . . 16.

F.

Fagott . . . . . 24. 85. 89. 96. 126.
Flageolet . . . . . 59.
Flöte . . . . . 17. 89. 96. 136.
Flötenwerke (der Orgel) . . . . . 51.
Flügel, siehe Clavier.
Flügel-Horn, siehe Signalhorn.
Flûte d'amour . . . . . 60.

G.

Geige, siehe Violine . . . . . 6. 9.
Gesellschafts Musik . . . . . 58. 139.
Glockenspiel . . . . . 48. 121. 33.
Grundbaß . . . . . 6 — 7.
Guitarre . . . . . 57.

H.

Halbbaß-Schlüssel . . . . . 122.
Halbmond . . . . . 104.
Halbsopran-Schlüssel. . . . . 122.
Harfe . . . . . 57.
Harmonie-Musik . . . . . 35. 133. 139.
Harmonie . . . . . 133.
Hautboisten . . . . . 19. 84.
Hoboe . . . . . 18. 84. 89. 96. 126.
Hörner (chromatische), siehe chromatische Hörner.
Hörner (Inventions), siehe Inventionshörner.
Horn (englisch) . . . . . 19. 89. 96. 101. 126.
Horn, siehe Waldhorn.

J.

Janitscharen oder türkische Musik . . . . . 34.
Instrumental-Effect (über den) . . . . . 76. 7.

Digitized by Google

Seite.

Inventions Hörner . . . . . 103.
Inventions Trompeten . . . . . 45.
Jubel = Horn . . . . . 104.

K.

Kammermusik . . . . . 139.
Kirchenmusik . . . . . 49. 139.
Klappenflügelhorn . . . . . 104. 120.
Klappentrompete . . . . . 44.
Kniegeige . . . . . 60.

L.

Laute . . . . . 60.
legato . . . . . 97.
Literatur (über musikalische) . . . . . 110.

M.

Mandoline . . . . . 58.
Manual (der Orgel) . . . . . 50.
Mezza Sopran . . . . . 64.
Melodie . . . . . 133.
Militärmusik (über) . . . . . 34. 139. 141. ff.
Musikbesetzung (vollständige, türkische) . . . . 142.

O.

Octav = Flöte, siehe Piccolo.
Orchester = Musik . . . . . 139.
Orgel . . . . . 50.
Orgel (Beschreibung der Silbermann'schen) . . . 54. ff.
Ophicleyde . . . . . 38. 34. 85.

P.

Partitur . . . . . 69.
Partitur = Regeln . . . . . 69.
Partiturspiel . . . . . 144.
Pauke . . . . . 46.
Pedal der Orgel . . . . . 50.
Pfeife . . . . . 82.
Phantasie (freie) . . . . . 108.
Pianoforte, siehe Clavier.

Digitized by Google

Seite.

Piccolo . . . . . 16. 84. 126.
Piccolo in Es . . . . . 36.
Piccolo in F . . . . . 36.
Pizzicato . . . . . 94. 9.
Ploch- oder Plockflöte . . . . . 60.
Posaune . . . . . 31. 86. 96. 101. 126.
Posthorn . . . . . 43. 120.
Prinzipal-Trompete . . . . . 31.

Q.

Quartfagott . . . . . 37.
Quartposaune . . . . . 39. 120.
Quintposaune . . . . . 39.

R.

Ripienhörner . . . . . 29.
Ripienspieler . . . . . 8.
Rohrwerke (der Orgel) . . . . . 51.
Roullirtrommel . . . . . 47. 33.

S.

Scale des Tenorposaunisten, Scale des Altposaunisten, Scale der Baßposaune . . . . . 42.
Schellenbaum . . . . . 48. 33.
Schlaginstrumente . . . . . 34. 45.
Serpent . . . . . 38. 34. 85.
Signalhorn . . . . . 44.
Singstimmen . . . . . 61.
Solospieler . . . . . 8.
Sopran-Stimme . . . . . 62.
Sopranposaunen . . . . . 39.
Sordine (Dämpfer) . . . . . 94.
Staccato . . . . . 97.
Studium (über das, dieses Buchs) . . . . 139.

T.

Tabellen (über den Tonumfang und Tonlage der Instrumente) . . . . . 76. 79.

Digitized by Google

Seite

Tamburin . . . . . 47. 33.
Tamtam . . . . . 49. 33.
Tasto solo . . . . . 50.
Tanzmu[illegible] . . . . . 133. 35.
Teller (türkiſche) . . . . . 48. 33.
Tenorbariton . . . . . 64.
Tenor-Stimme . . . . . 62.
Tenorbaßpoſaune . . . . . 40.
Tenorpoſaune . . . . . 33.
Thema (Hauptgedanke) . . . . . 109.
Theorbe . . . . . 61.
Terzflöte . . . . . 37. 120.
Terzguitarre . . . . . 57.
Triangl . . . . . 48.
Trommel (große) . . . . . 47.
Trommel (kleine) . . . . . 47.
Trompete . . . . . 30. 85. 96. 126.
Trompeten (chromatiſche), ſiehe chromatiſche Trompeten.
Trompeten (Inventions), ſiehe Inventionstrompeten.

U.

Unisono . . . . . 5 — 6. 126.

V.

Ventilhorn . . . . . 45. 102.
Ventiltrompete . . . . . 44. 31. 102.
Viola di Gamba, ſiehe Kniegeige.
Viole d'amour . . . . . 59.
Violine . . . . . 6. 10. 89. 92.
Violoncello . . . . . 16. 11. 89. 92.
Violono, ſiehe Contraß.

W.

Waldhorn . . . . . 26. 85.

Digitized by Google

Partiturkenntniss,

ein

Leitfaden zum Selbstunterricht

für

angehende Tonsetzer

oder solche

welche Arrangiren, Partiturlesen lernen oder sich zu Dirigenten von Orchestern oder Militärmusiken bilden wollen.

Von

Dr. Ferdinand Simon Gaßner,

Großherzoglich Badischer Hofmusikdirektor.

Zweiter Band. — Notenbeispiele.

Karlsruhe, 1838.

Verlag von Christian Theodor Groos.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort.

Außer dem, was über den Gebrauch dieses zweiten Bandes im zwanzigsten Kapitel des ersten Bandes gesagt ist, bleibt nur noch Weniges zu bemerken.

Die Notenbeispiele sollen das im ersten Bande Erklärte nur so weit versinnlichen, daß der Studierende Aehnliches zu finden fähig wird. Eine größere Ausführlichkeit dieser Beispiele würde das Ganze zu sehr erweitert und dadurch Manchem das Anschaffen erschwert haben! —

Die Wahl der Beispiele hätte ebensogut anders seyn und derselbe Zweck damit erreicht werden, statt mancher Beispiele hätten wohl bessere oder treffendere genommen werden können, aber selbst mit den Besten konnte doch nichts anderes geschehen, als (was wohl mit den Gewählten auch der Fall seyn wird), die Sache möglichst verständlich zu machen.

Da dieser zweite Band — wie schon in der Vorrede zum ersten Bande gesagt ist — nur darum einen besonderen Band bildet, um die Notenbeispiele von dem erklärenden Texte zu trennen, weil es Theils das Studium erleichtert, Theils der Zusammendruck des Textes und der Noten mit besonderen Schwierigkeiten verbunden gewesen wäre, so ist ein besonderes Inhaltsverzeichniß dieses Bandes unnöthig. Sucht man irgend einen Gegenstand in dem alphabetischen Inhaltsverzeichnisse des ersten Bandes auf, so ist an dem betreffenden Orte auf die Nummer des dazu gehörigen Notenbeispieles verwiesen.

Die nicht besonders erklärten Nummern im Anhange sind als Beilagen zu betrachten und eigentlich nur für jene Leser bestimmt, welchen es an größeren Werken — aus denen dieselben gezogen — zum Studium fehlen sollte.

Durch Entfernung des Verfassers vom Druckorte der Noten haben sich in dieselben mitunter Irrthümer eingeschlichen, welche

Digitized by Google

aber größtentheils so unbedeutend sind, daß sie keiner besonderen Verbesserung bedürfen, oder von jedem aufmerksamen Leser leicht erkannt und berichtiget werden können.

Die Tabellen gewähren einen Ueberblick des Umfanges und gegenseitigen Tonverhältnisses der bekanntesten Hauptgattungen von Saiten-, Holz- und Blechblaseinstrumente, so wie der verschiedenen Singstimmen. —

Die Generaltabelle giebt einen Gesammtüberblick, in welcher Octave jedes Instrument oder jede Singstimme beginnt, und auf der Seite ist der Schlüssel angegeben, der dabei angewendet wird.

Die Grenzen des Umfanges in der Höhe sind hier nicht angegeben, weil dieß auf den anderen Tabellen enthalten ist und hier den Ueberblick erschweren würde.

Um die angegebene Tonlage auf dem Clavier aufsuchen und Vergleichungen anstellen zu können, ist die Tabelle F. beigegeben.

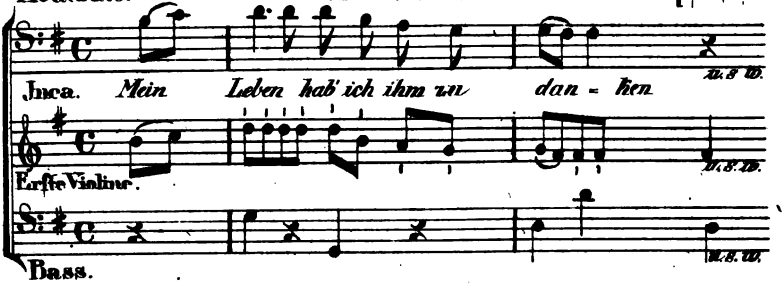
Als eine Probe, ob Alles richtig aufgefaßt ist, wäre nach vorhergegangenem Studium beider Bände zu empfehlen, den zweiten Band allein durchzugehen. Erkennt man, ohne im ersten Bande nachzuschlagen zu müssen, den Zweck der Notenbeispiele, so ist dies die sicherste Bürgschaft, daß man die erklärten Gegenstände begriffen hat und nun practisch anzuwenden fähig ist.

Da die Notenbeispiele unmöglich allumfassend seyn können, so wird es sehr belehrend seyn, wenn sich der Studierende zu jedem Beispiele aus bekannten Compositionen, ähnliche aufsucht, oder doch bei dem Anhören von Musik, an ihre Anwendung auf diese oder jene Regel denkt; dieß wird ihn darauf hinleiten, dem Vortrage mit größerem Interesse zu folgen und im Anhören nicht nur Unterhaltung, sondern auch Belehrung zu finden.

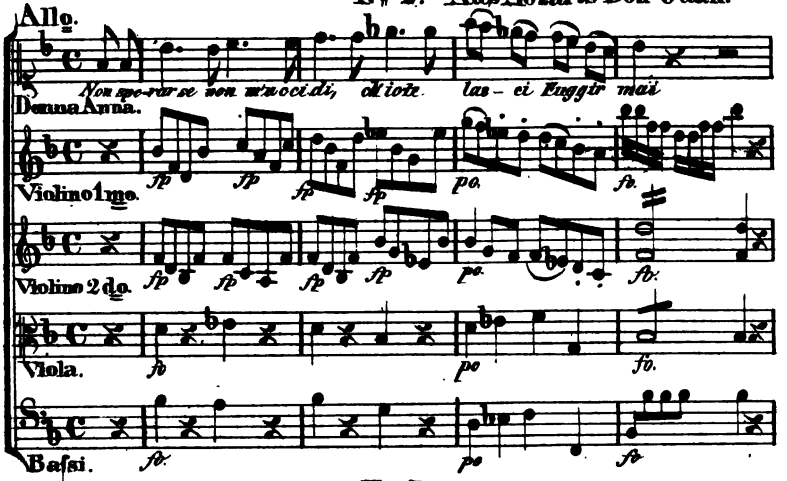
Digitized by Google

Nro 1.

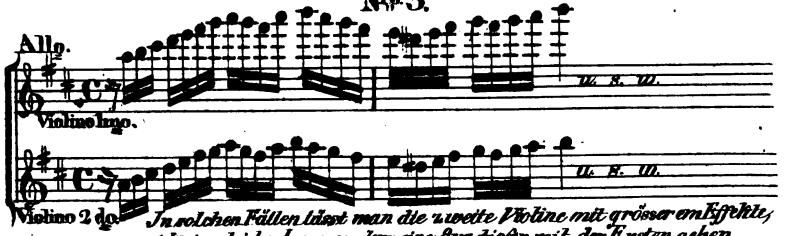
Moderato. Aus Winters unterbrochenem Opferfest.



Nro 2. Aus Mozarts Don Juan.

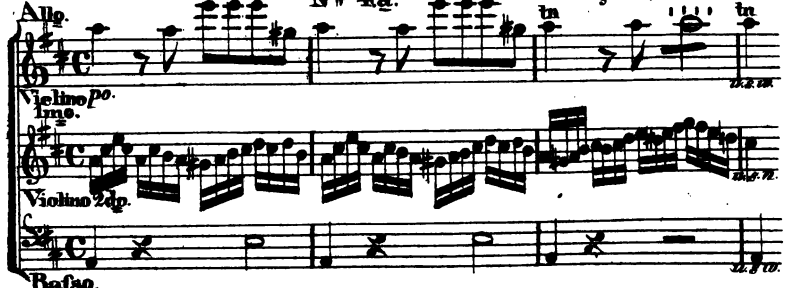


Nro 3.



In solchen Fällen lässt man die zweyte Violine mit grösser em Effekte, nicht in gleicher Lage, sondern eine Qva tiefer mit der Ersten gehen.

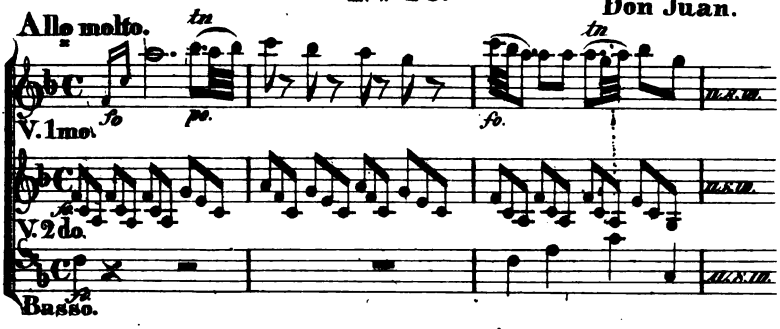
Nro 4a. Calife von Bagdad, Ouverture.



Digitized by Google

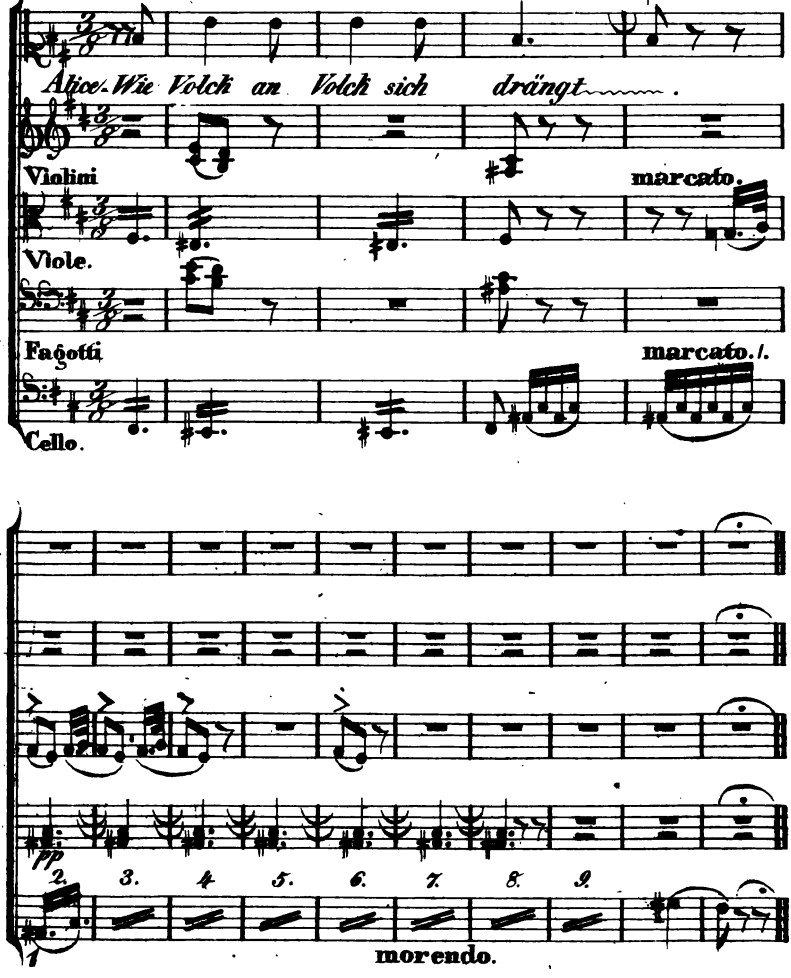
Nro 4 b.

Don Juan.



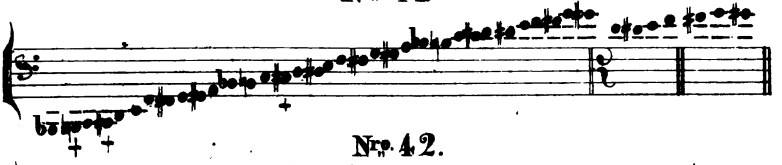
Nro 5.

Robert der Teufel IIIr Akt.

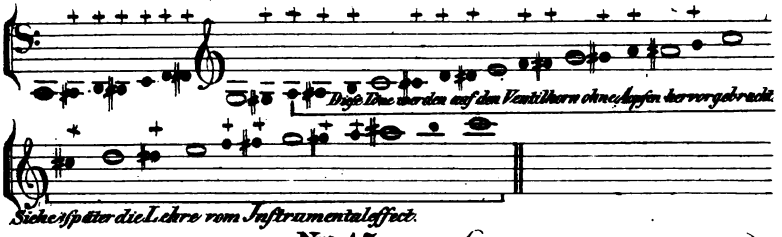


Digitized by Google

Nro. 41.

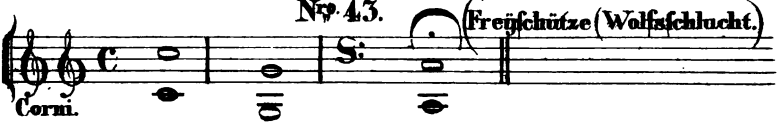


Nro. 42.



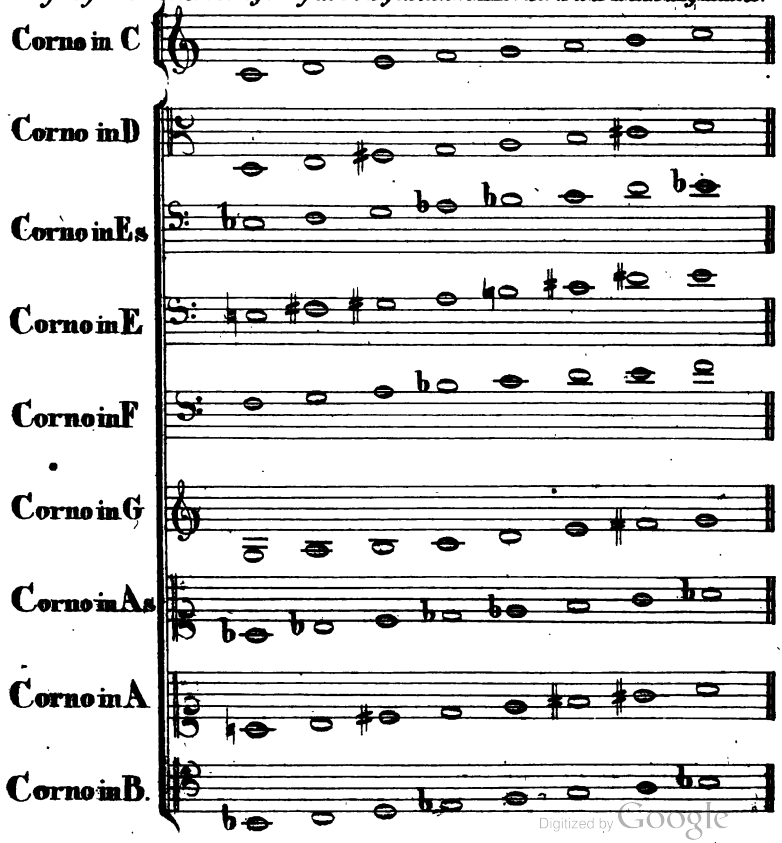
Sicherspäter die Lehre vom Instrumentaleffect.

Nro. 43. (Freyschütze (Wolfsschlucht.)



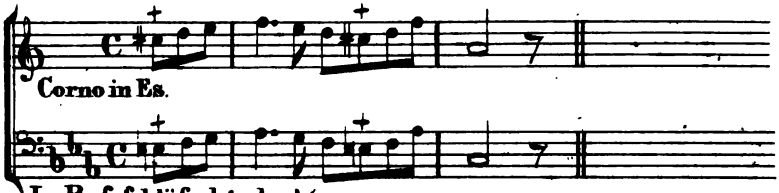
Nro. 44.

Diese erste Tonleiter Klingt auf den verschiedenen Hörnern wie unten angedeutet.

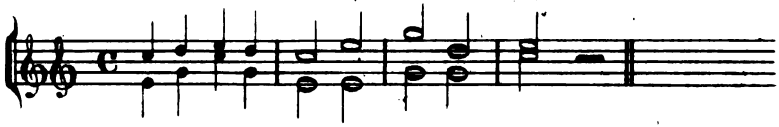


Digitized by Google

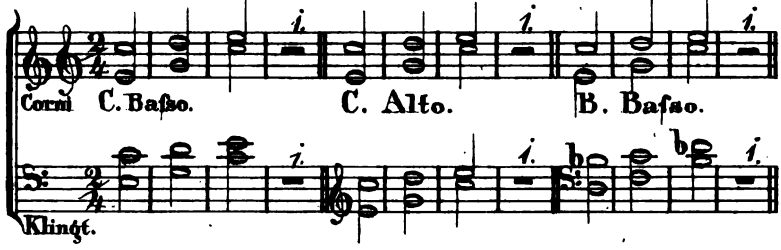
Nro. 45.

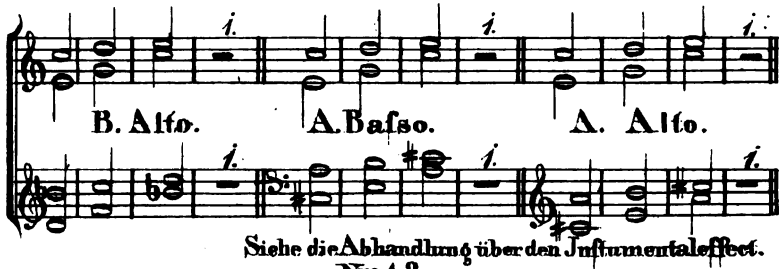


Nro. 46.



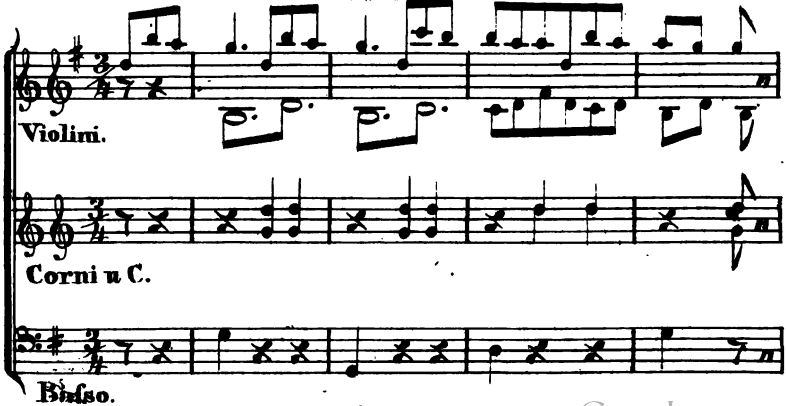
Nro 47.





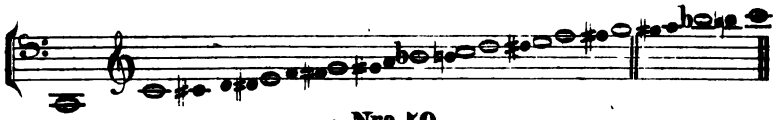
Siehe die Abhandlung über den Inſtrumentaleffect.

Nro 48.

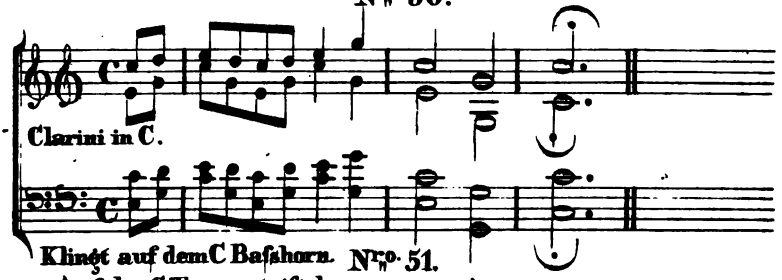


Digitized by Google

Nro. 49.



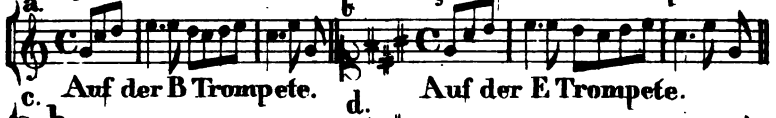
Nro. 50.



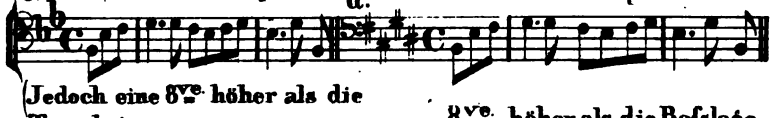
Klingt auf dem C Baßhorn. Nro. 51.

Auf der C Trompete ist der Klang wie die Schreibart.

Klingt auf der A Trompete.



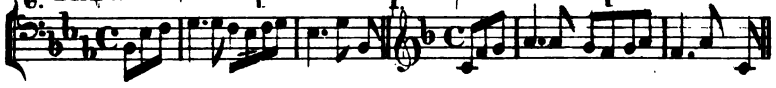
Auf der B Trompete. Auf der E Trompete.



Jedoch eine 8va höher als die Tenorlage.

8va höher als die Baßlage.

e. Auf der Es Trompete. f. Auf der F Trompete.



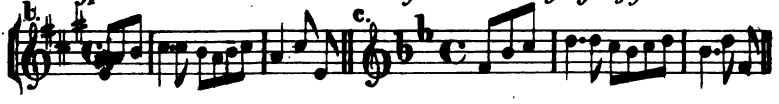
N.B. 2 8va höher. Ist kein Schlüssel zu denken. Siehe Bnd. I. pag. 28 bei Horn.

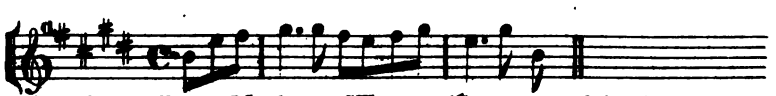
g. Auf der G Trompete.

Bei der As Trompete ist wie bey A der Sopranschlüssel nur mit der Vorzeichnung von 4 Been zu denken.

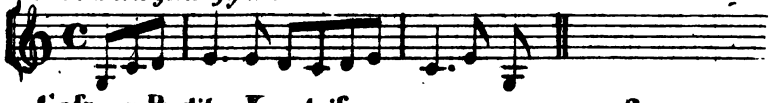
Ebenfalls kein Schlüssel.

Die Beispiele b. c und d. im Violinschlüssel und Klanglage geschrieben.





Die obige Stelle a welche für die C Trompete klingt wie sie sticht, klingt auf dem C Horn gleichgeschrieben:



Digitized by Google

Nro. 52 a.

Mehuls Jacob und seine Söhne.

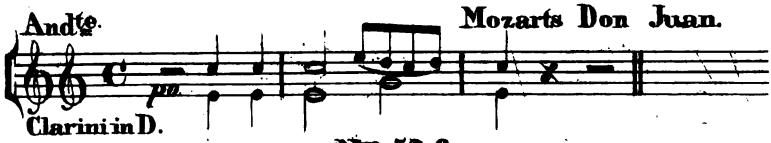
All.o

Clarini in Es.

Nro. 52 b.

Mozarts Don Juan.

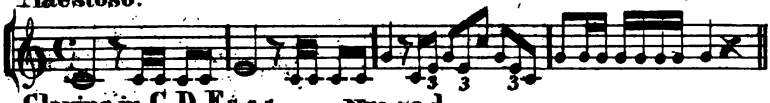
And.te



Clarini in D.

Nro. 52 c.

Maestoso.



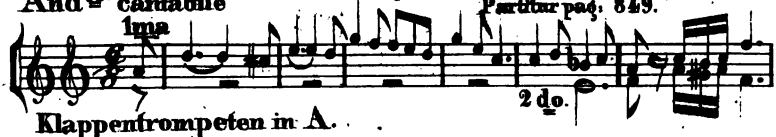
Clarino in C, D, Es

Nro. 52 d.

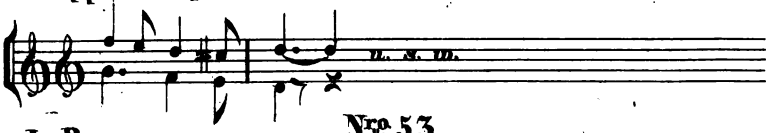
Meyerbeers Robert der Teufel 5ter Akt.

Partitur pag. 849.

And.te cantabile



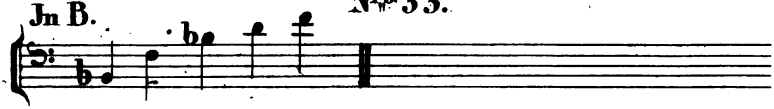
Klappentrompeten in A.



u. s. w.

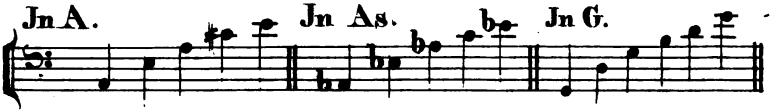
Nro. 53.

In B.



Nro. 54.

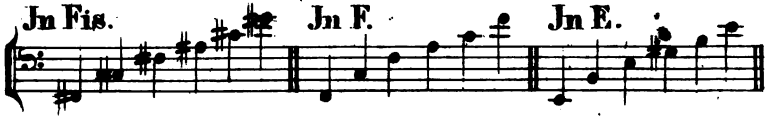
In A.



In As.

In G.

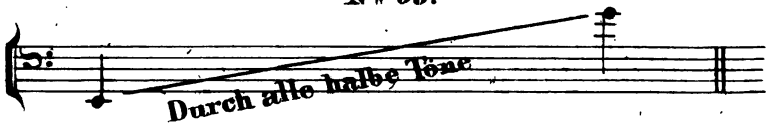
In Fis.



In F.

In E.

Nro. 55.



Durch alle halbe Töne

Digitized by Google

Nro. 56. a.

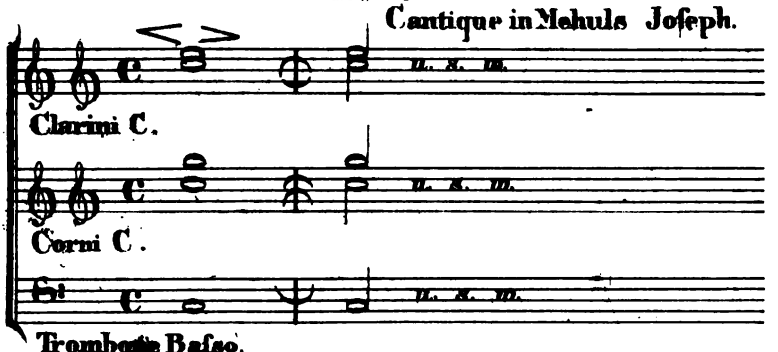
Alla

Robert der Teufel.

Trombone Baſso col Violone.

Nro. 56 b.

Cantique in Mehuls Joſeph.

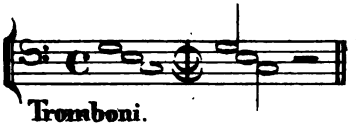


Clarini C.

Corni C.

Trombone Baſso.

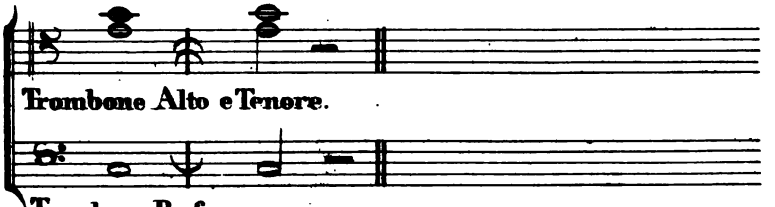
Nro. 57 a.



Wird auch geſchrieben wie Nro. 57 b oder Nro. 57 c.

Tromboni.

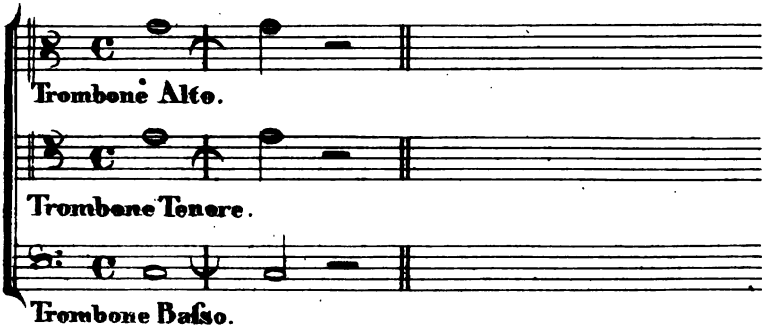
Nro. 57 b.



Trombone Alto e Tenore.

Trombone Baſso.

Nro. 57 c.



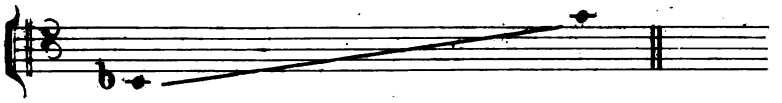
Trombone Alto.

Trombone Tenore.

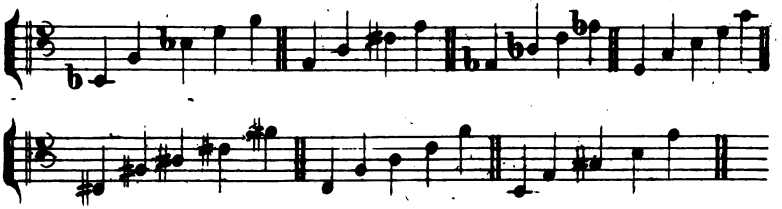
Trombone Baſso.

Digitized by Google

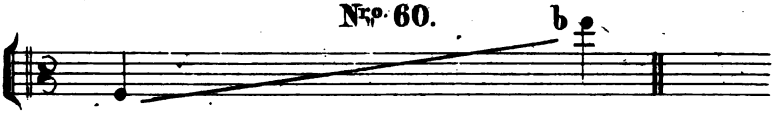
Nro 58.



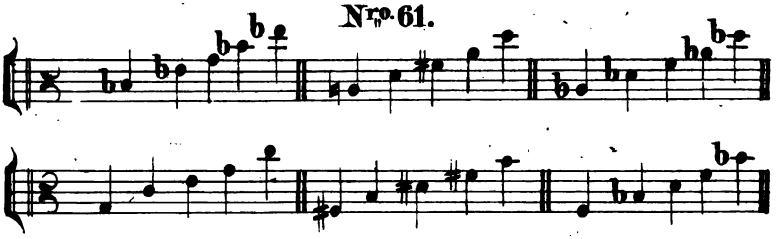
Nro 59.



Nro 60.

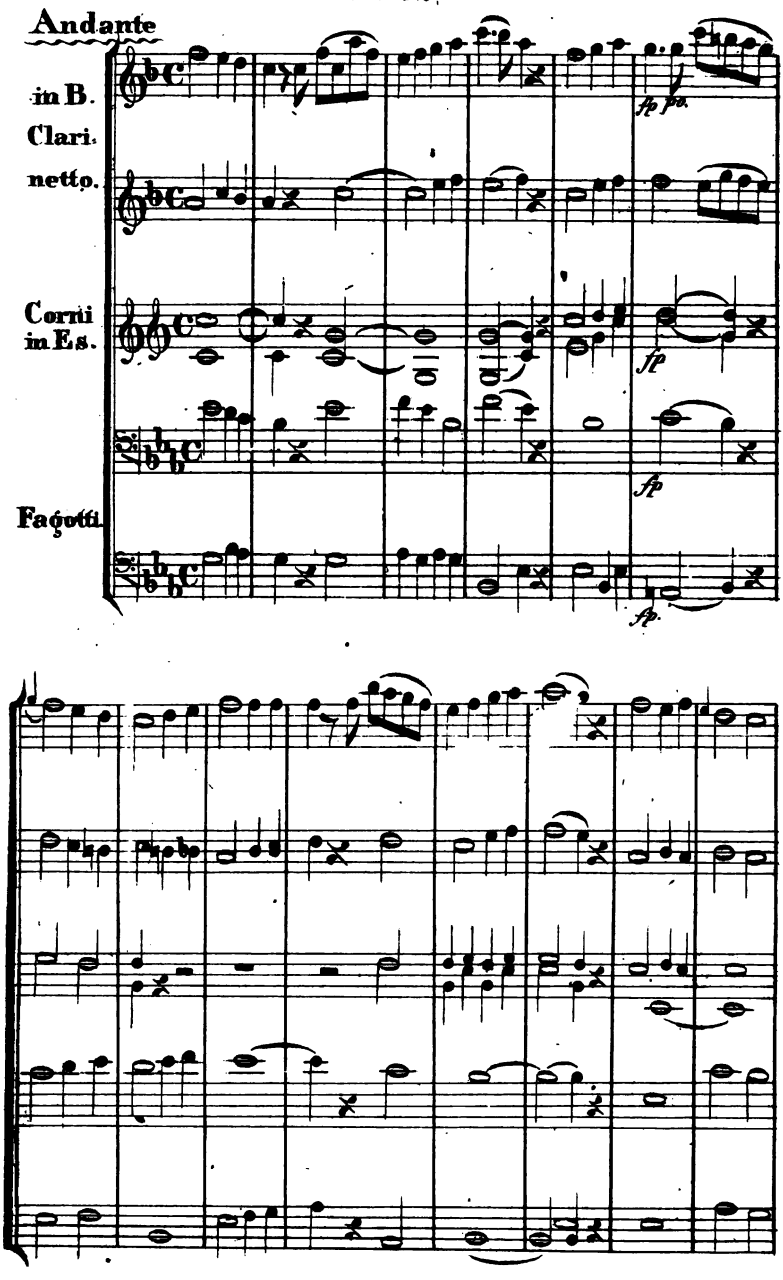


Nro 61.

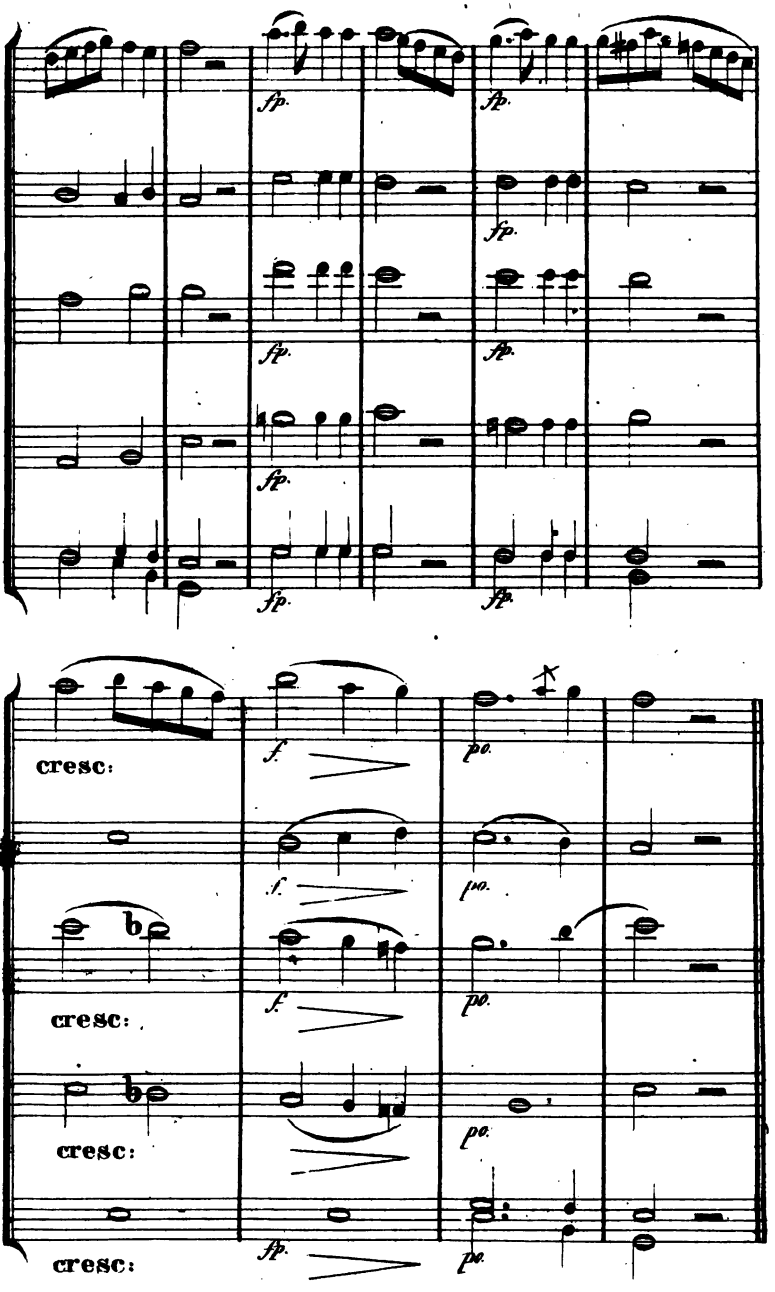


Digitized by Google

Nro 62 a.

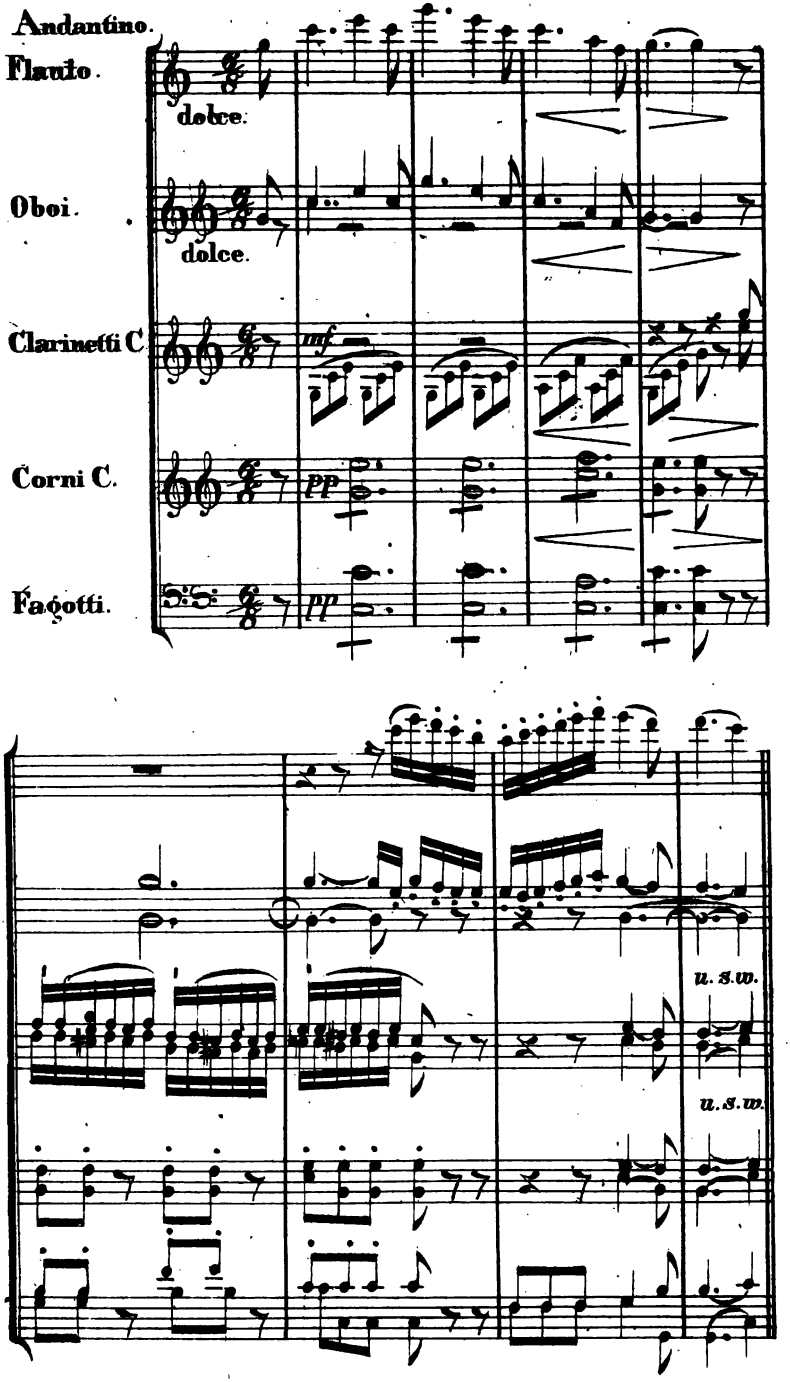


Digitized by Google



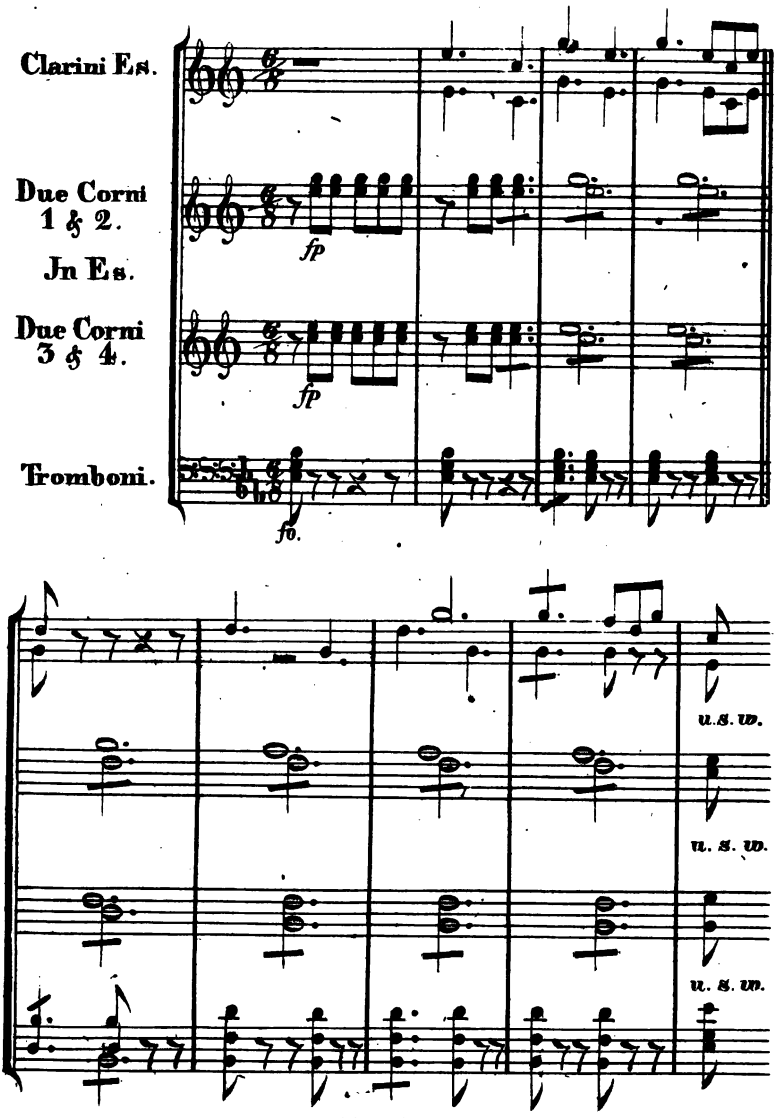
Digitized by Google

Nro. 62 b.



Digitized by Google

Nro. 62 c.

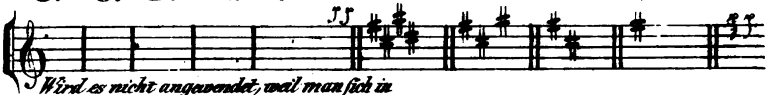


Nro. 63.

Schreibart — Klingt auf dem Es Piccolo.

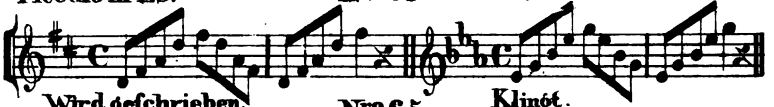
Digitized by Google

C. G. D. A. E. Dur. F. B. Es. As Dur.



Wird es nicht angewendet, weil man sich in diesen Tonarten leichter anderer Piccologattungen bedienen kann.

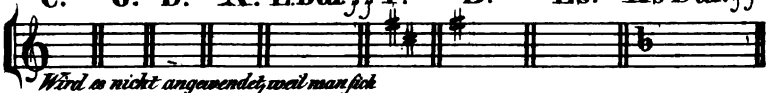
Piccolo in Es. Nro. 64 a.



Wird geschrieben. Klingt.

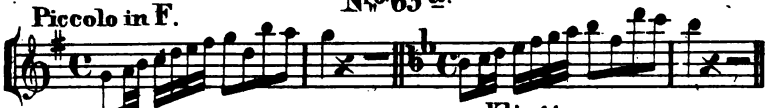
Nro. 65.

C. G. D. A. E. Dur. F. B. Es. As Dur.



Wird es nicht angewendet, weil man sich in diesen Tonarten leichter anderer Piccolagattungen bedient.

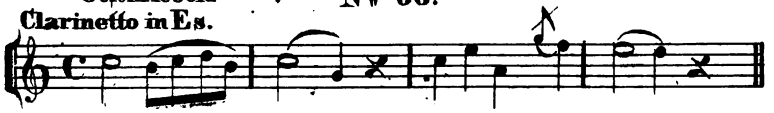
Piccolo in F. Nro. 65 a.



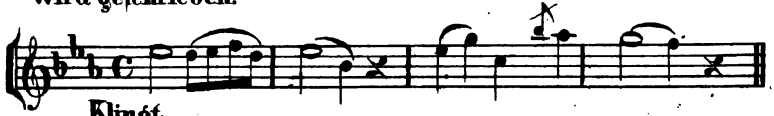
Geschrieben. Klingt.

Nro. 66.

Clarinetto in Es.



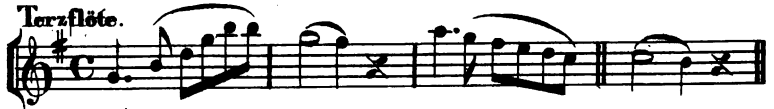
Wird geschrieben.



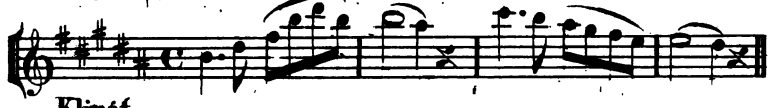
Klingt.

Nro. 67.

Terzflöte.

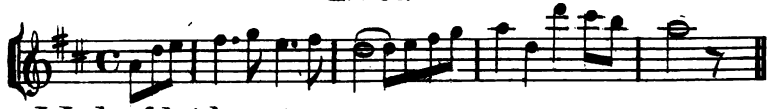


Wird Geschrieben.



Klingt.

Nro. 67a.



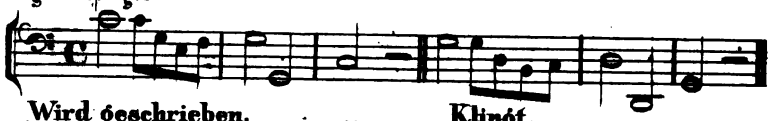
Wird geschrieben.

Klingt.

Digitized by Google

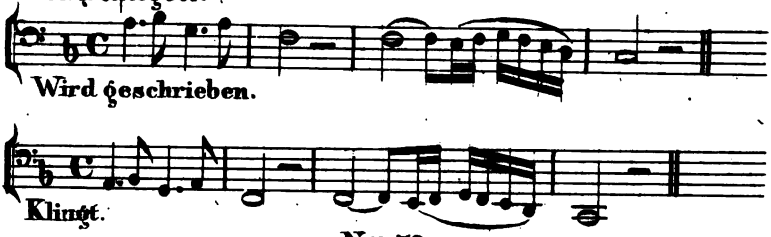
Nro. 68.

Quartfagott.

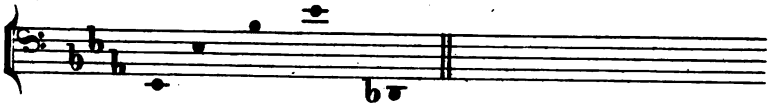


Nro. 69.

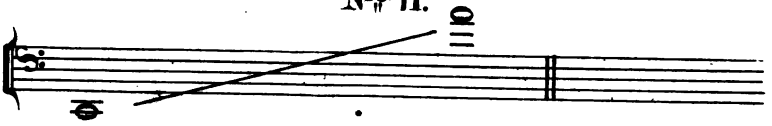
Contrafagott.



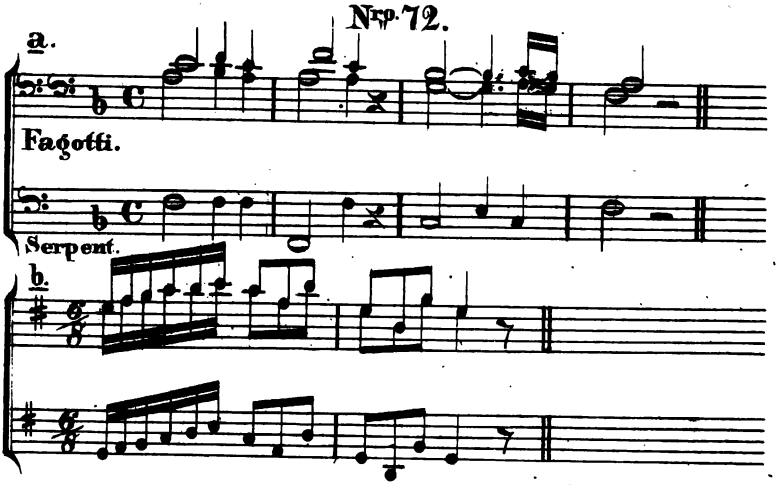
Nro. 70.



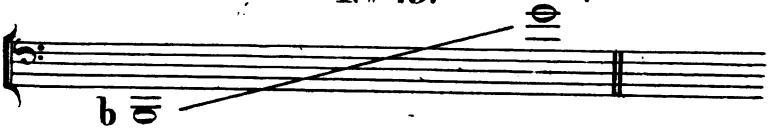
Nro. 71.



Nro. 72.

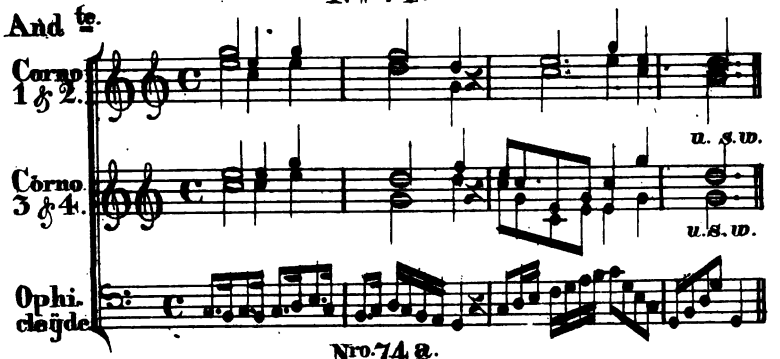


Nro. 73.

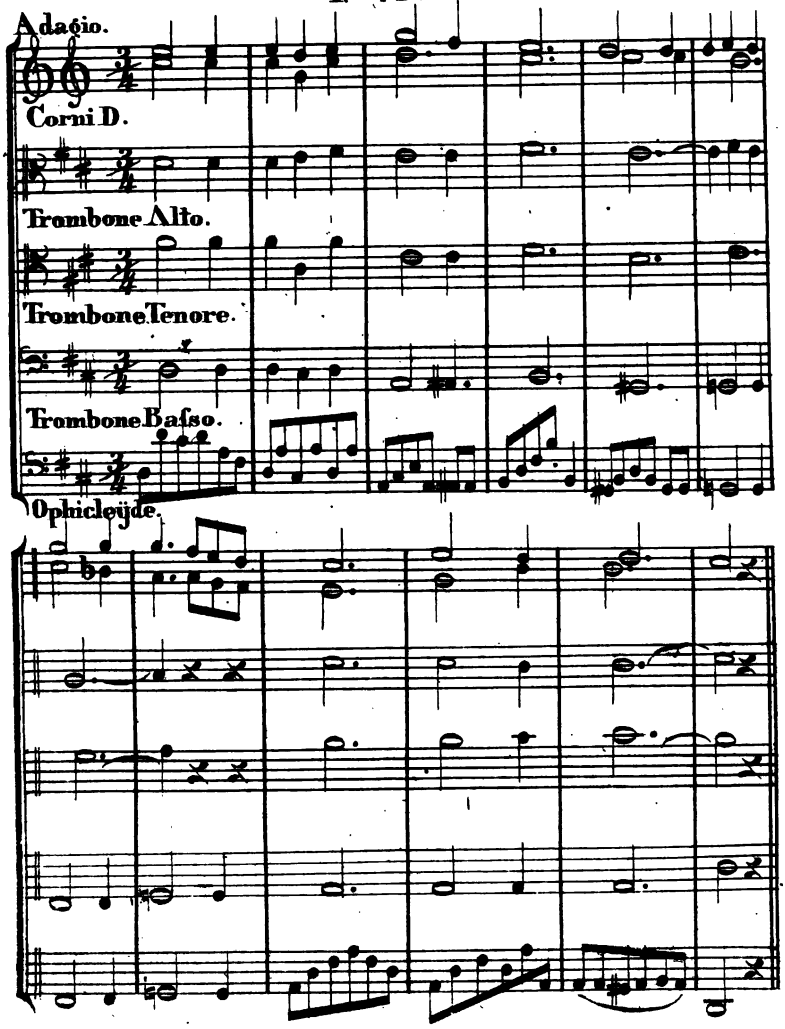


Digitized by Google

Nro. 74.



Nro. 74 a.

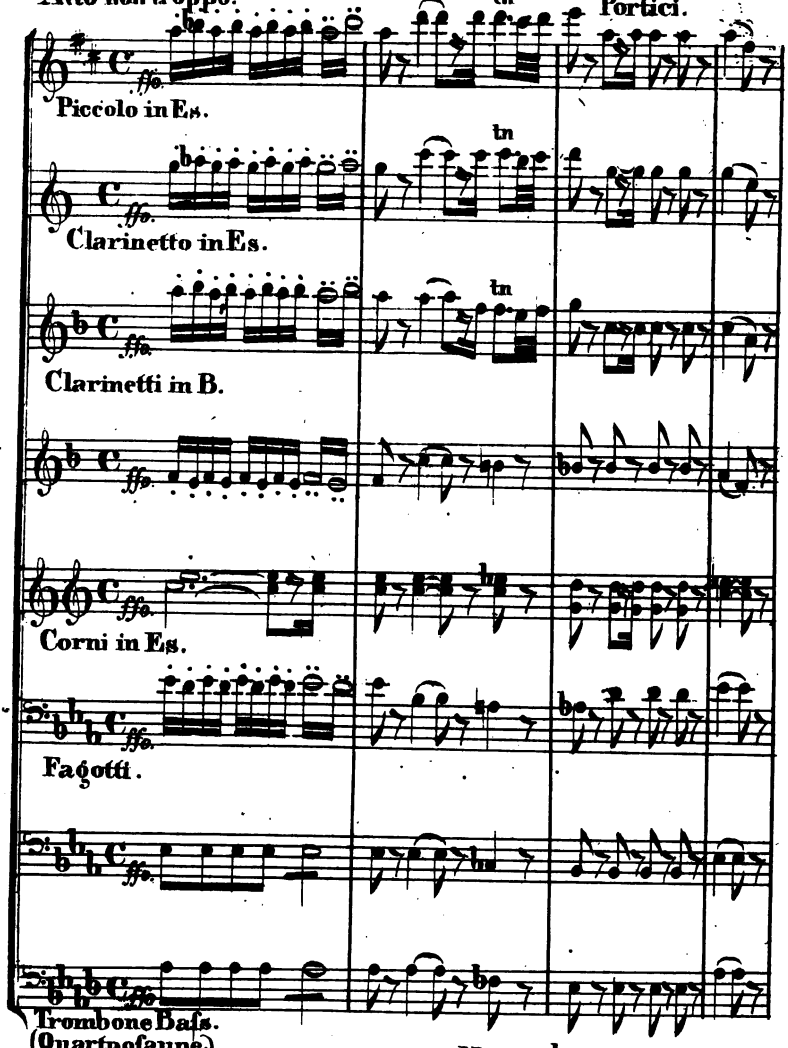


Digitized by Google

Nro 75.

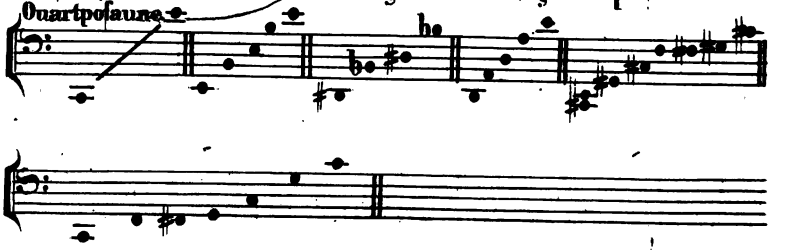
Allo non troppo.

Aubers Stumme von Portici.



Nro 75.a.

Umfang einer anderen Quartposaune.



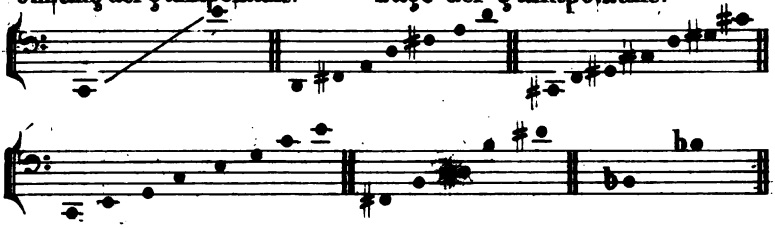
Nro 75.b.

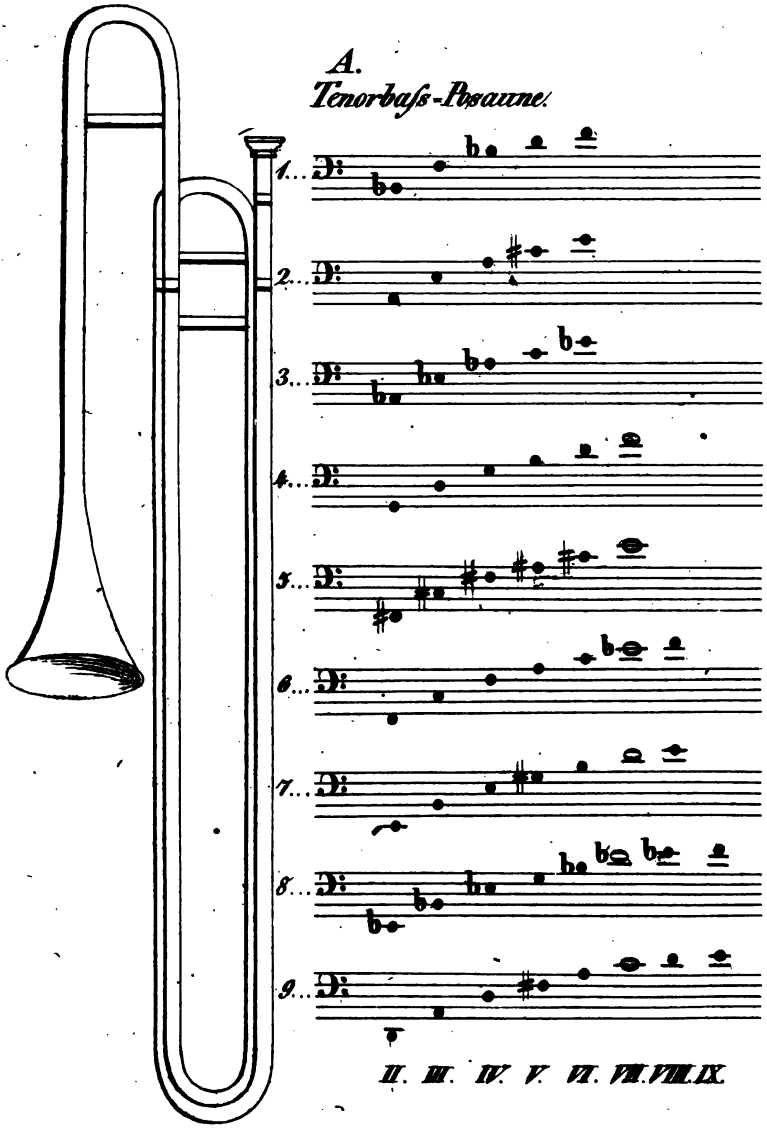
Züge der Quartposaune.

Digitized by Google

Nº 76.
Umfang der Quintposaune.

Nº 76a.
Züge der Quintposaune.



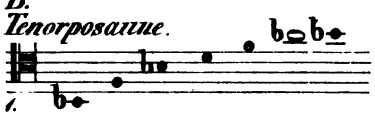


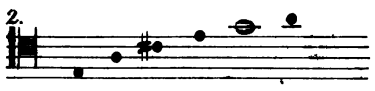
Digitized by Google

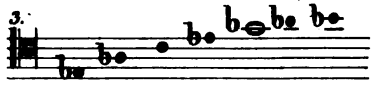
30.

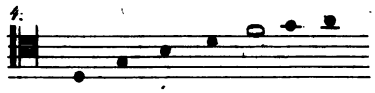
B.

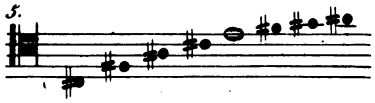
Tenorposaune.

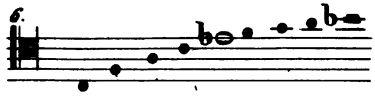


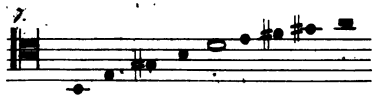


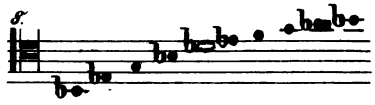


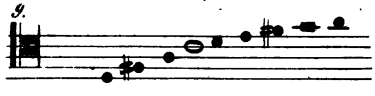








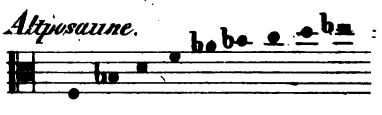


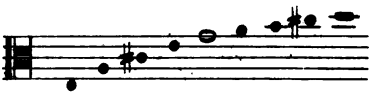


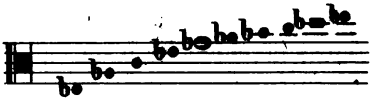
II. III. VI. V. VI. VII. VIII. IX. X. XI. XII.

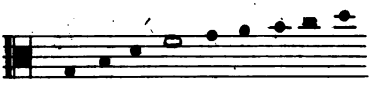
C.

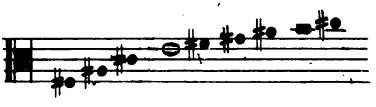
Altposaune.

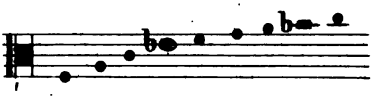


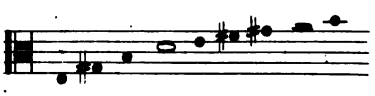


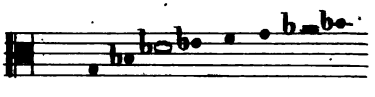


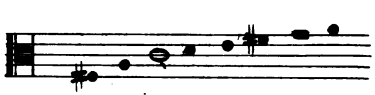






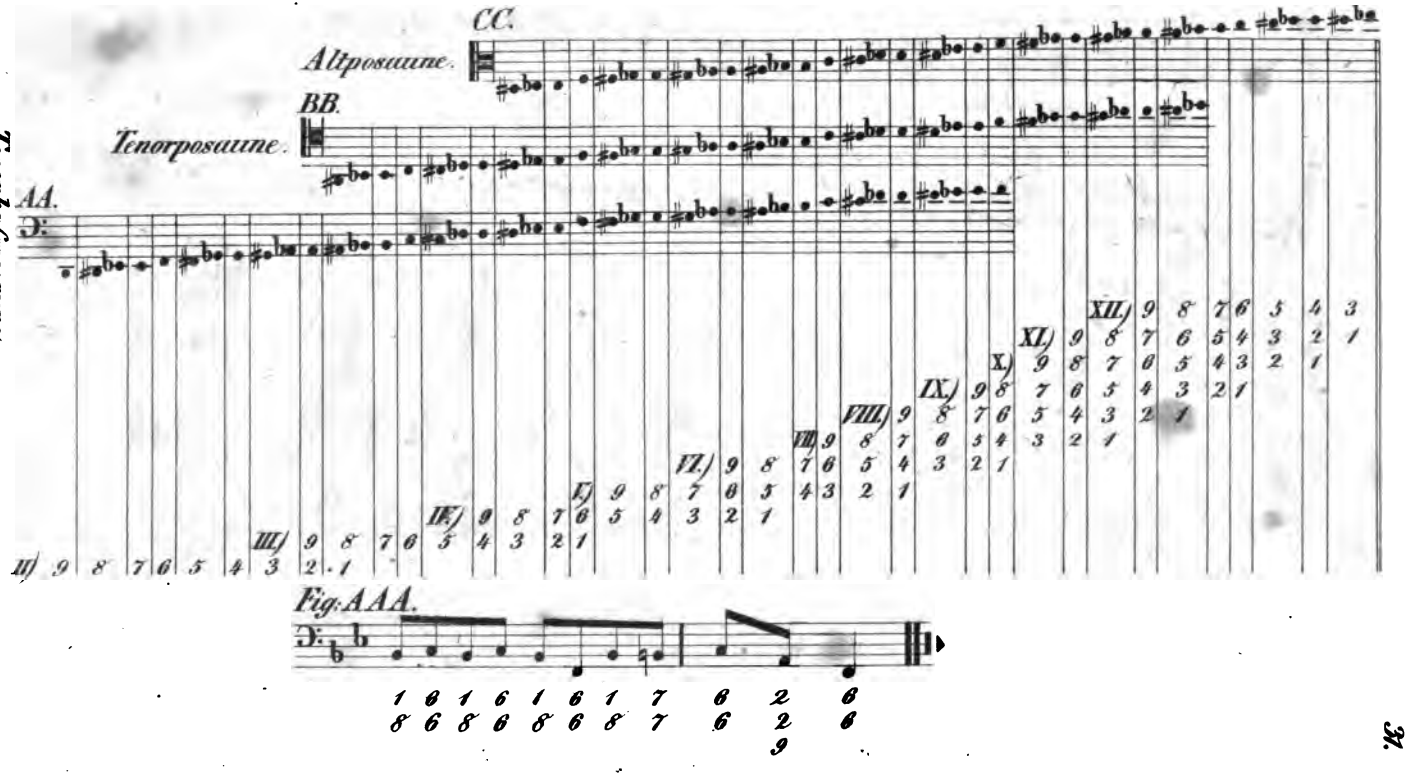






III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. XI. XII.

Digitized by Google

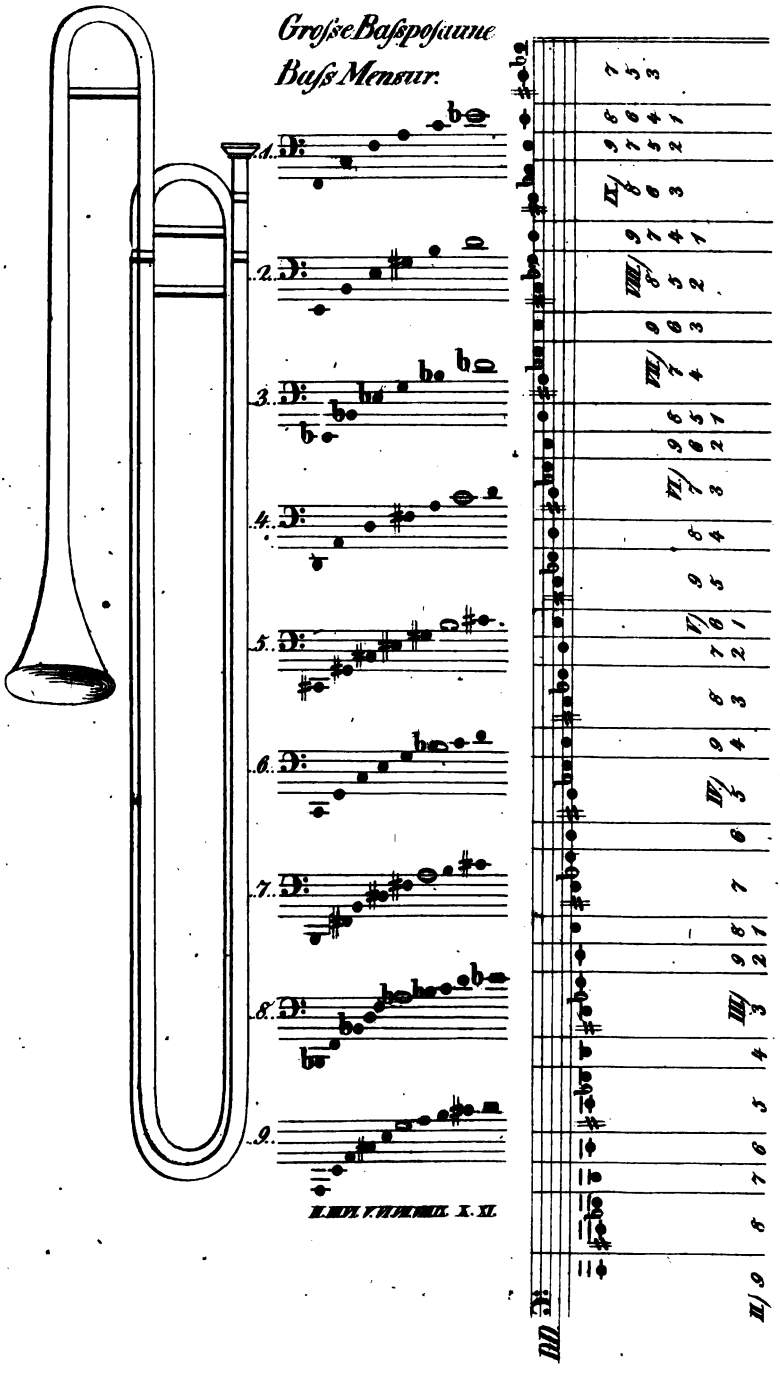


Digitized by Google

D.

Grosse Baßposaune

Buß Mensur.

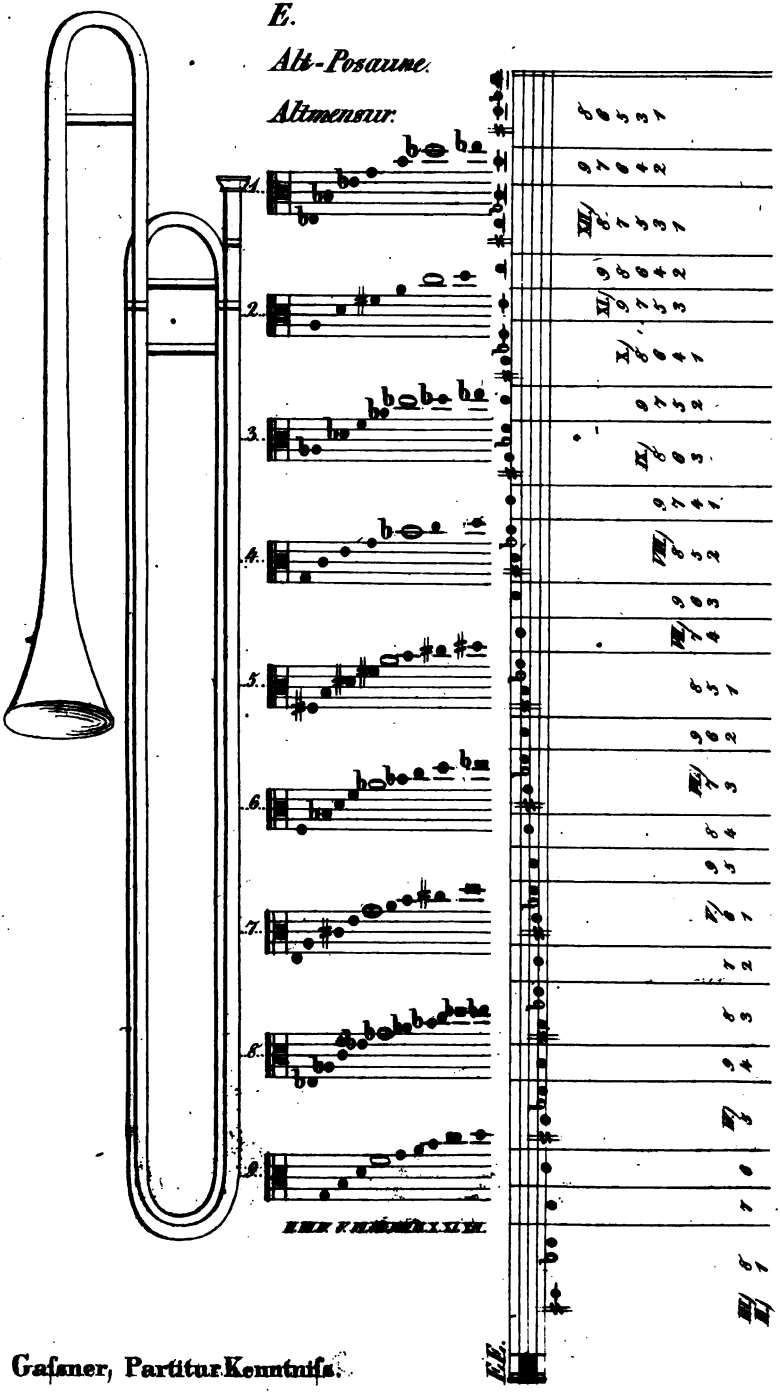


Digitized by Google

E.

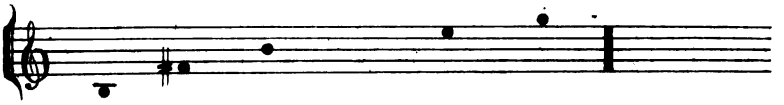
Alt-Posaune.

Altmensur.

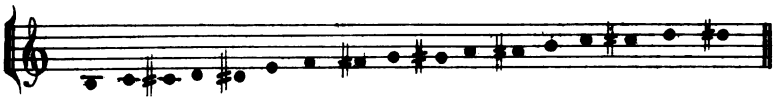


Digitized by Google

Nro 77.

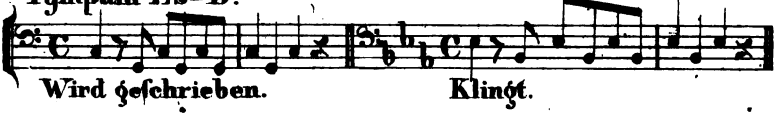


Nro 78.

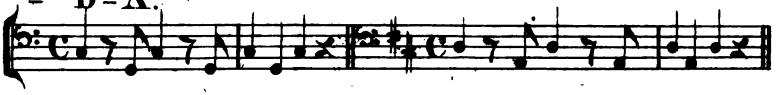


Nro 79.

Tympani Es – B.

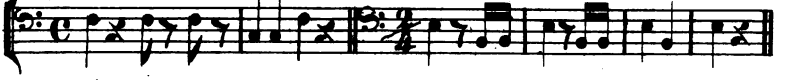


a. D – A.



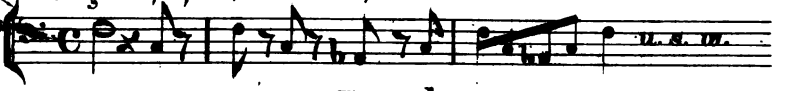
Nro 80.

Tympani. F – C. oder: E – H.



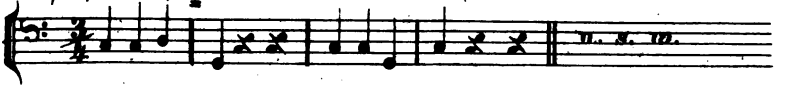
Nro 81a.

Adagio. F, C, As.

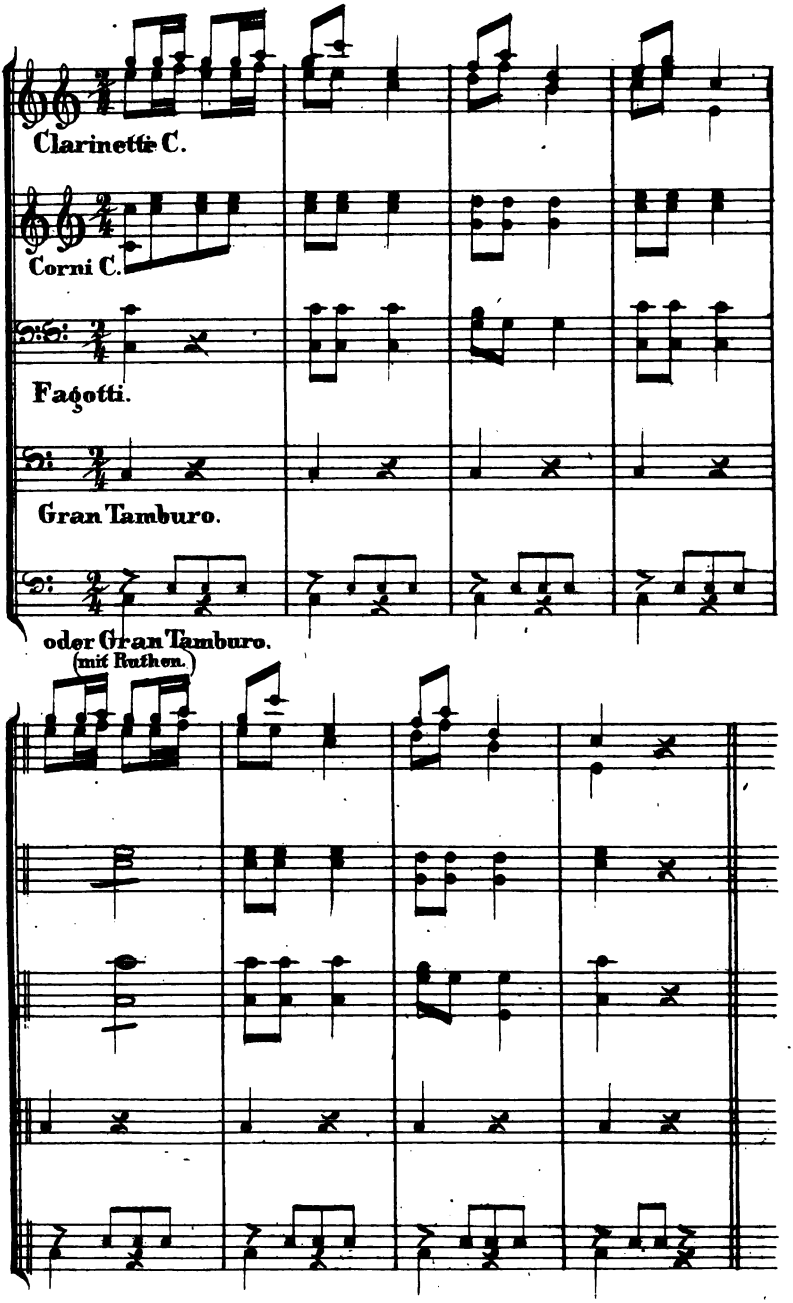


Nro 81b.

C, D, G. Allo.



Digitized by Google



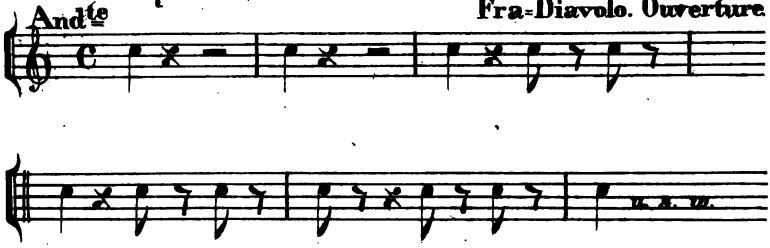
Digitized by Google

Nro 83 a.

Tamburo piccolo Solo.

And^te

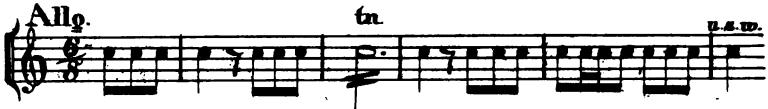
Fra-Diavolo. Ouverture



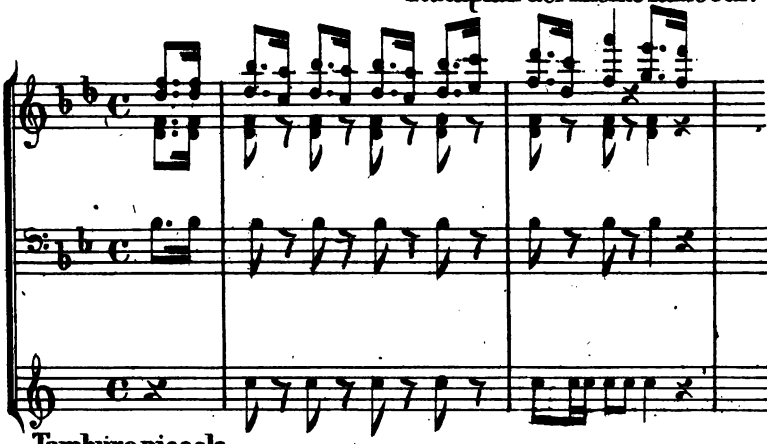
Nro 83 b.

All^o.

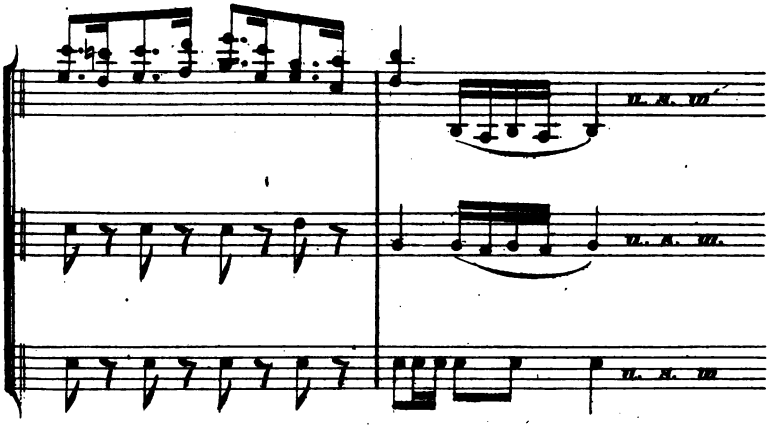
tr.



Nro 83 c. Rataplan der Kleine Tambour.

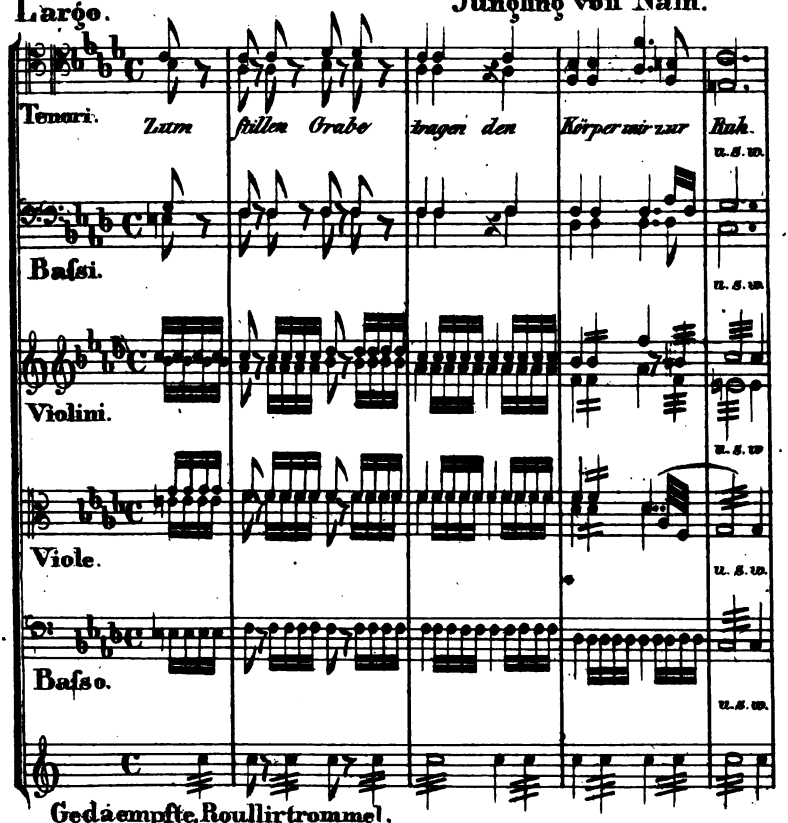


Tamburo piccolo.

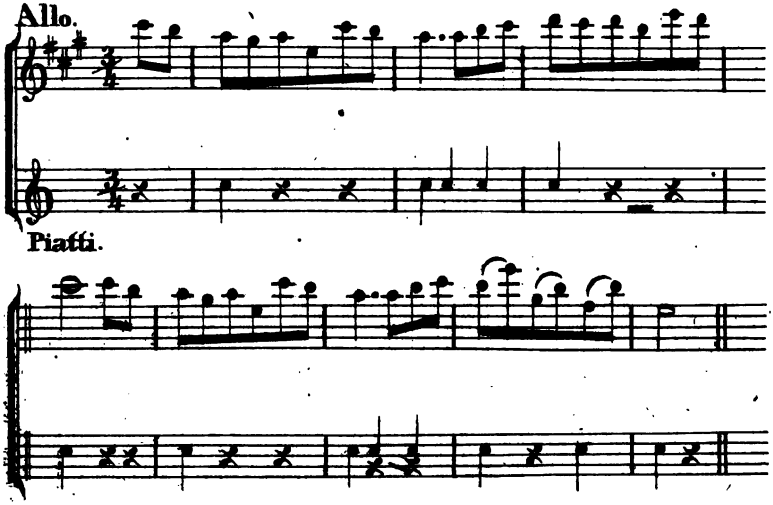


Digitized by Google

Nro. 84. Jünglinç von Nain.

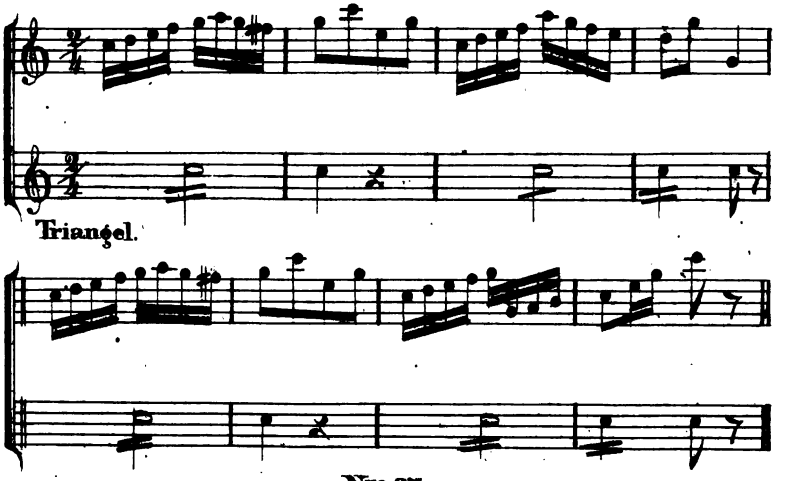


Nro. 85.



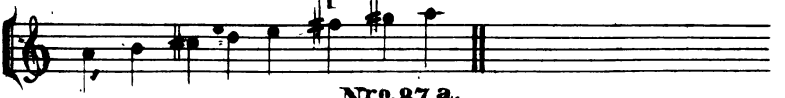
Digitized by Google

Nro. 86.

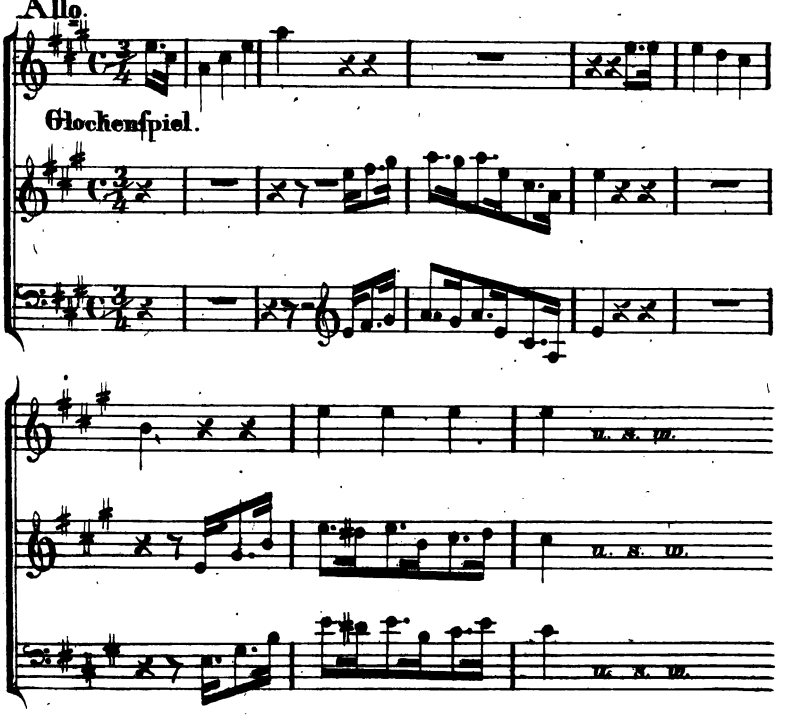


Nro. 87.

Tonreihe eines Glockenspiel.



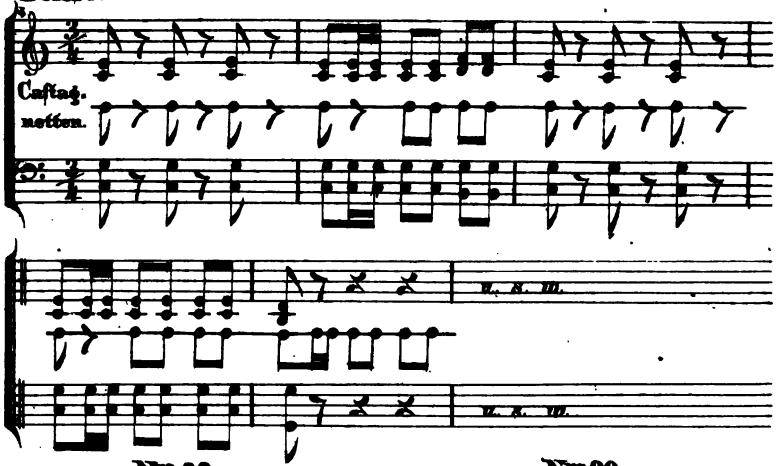
Nro. 87. a.



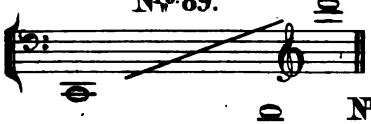
Digitized by Google

Nro 88.

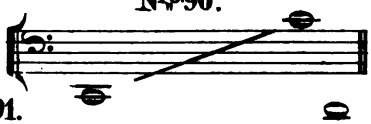
Bolero.



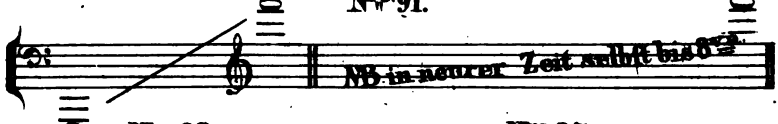
Nro 89.



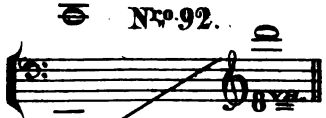
Nro 90.



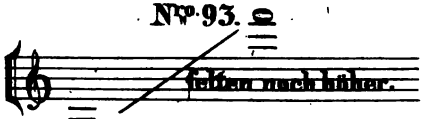
Nro 91.



Nro 92.



Nro 93.

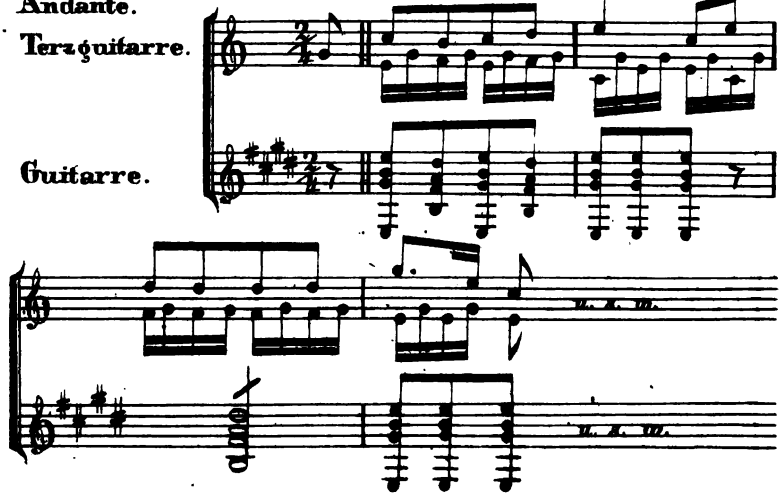


Nro 94.

Andante.

Terzguitarre.

Guitarre.



Digitized by Google

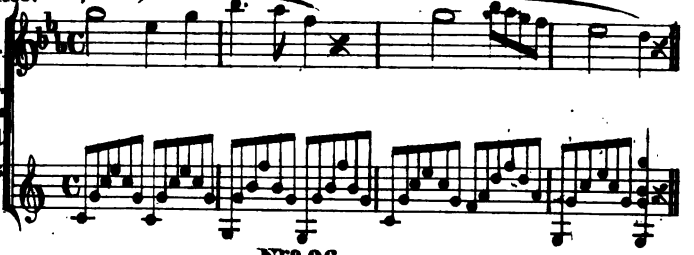
Nro. 95.

Andante.

Violino.

Capo dastro auf den 3t Bund.

Guitarre.



Nro. 96.

Don Juan v. Mozart.

Allegretto.

Mandoline.

Violini.

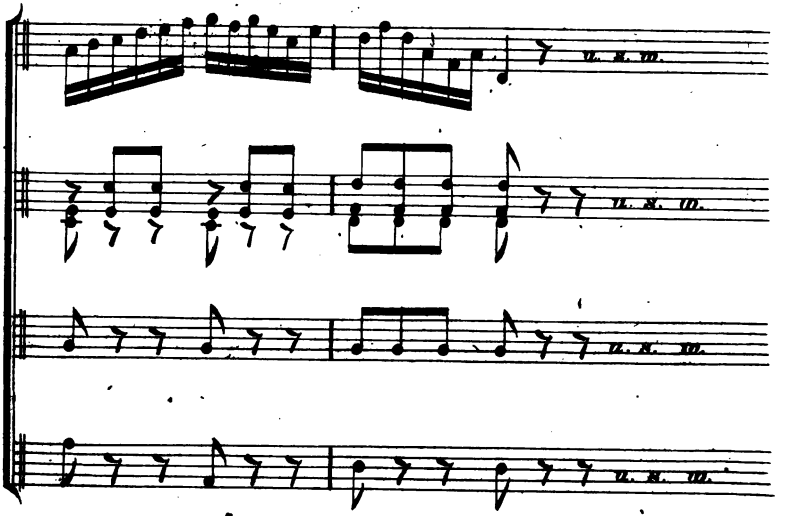
Viola.

Basso.

u. s. w.

u. s. w.

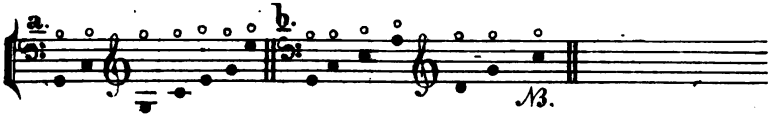
u. s. w.



u. s. w.

Digitized by Google

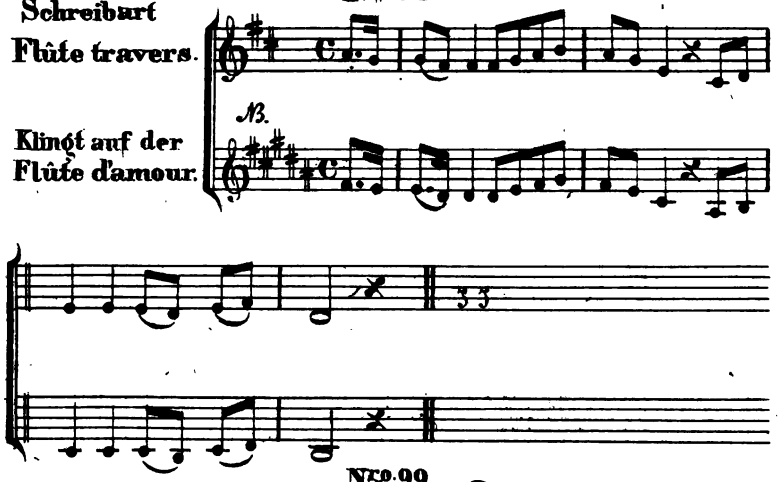
Nro. 97.



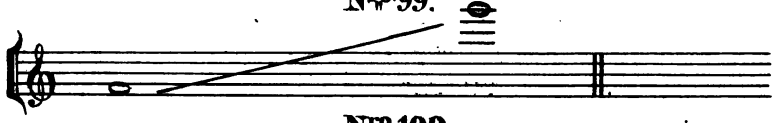
Nro. 98.

Schreibart
Flûte travers.

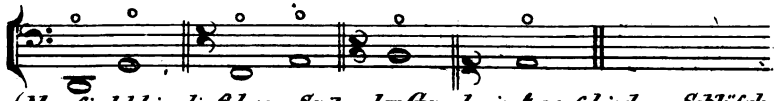
Klingt auf der
Flûte d'amour.



Nro. 99.



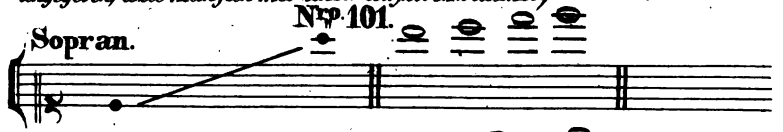
Nro. 100.



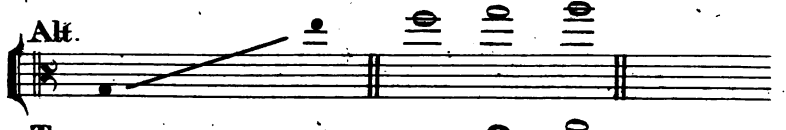
(Man findet hier die 6 leeren Saiten der Gambe in 4 verschiedenen Schlüssen angegeben, weil man sich mit unter derselben bediente.)

Nro. 101.

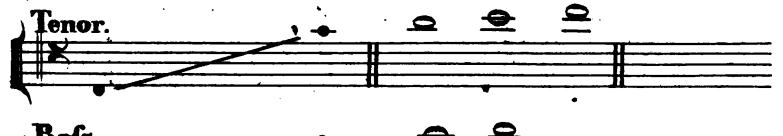
Sopran.



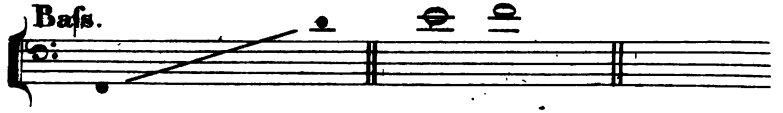
Alt.



Tenor.



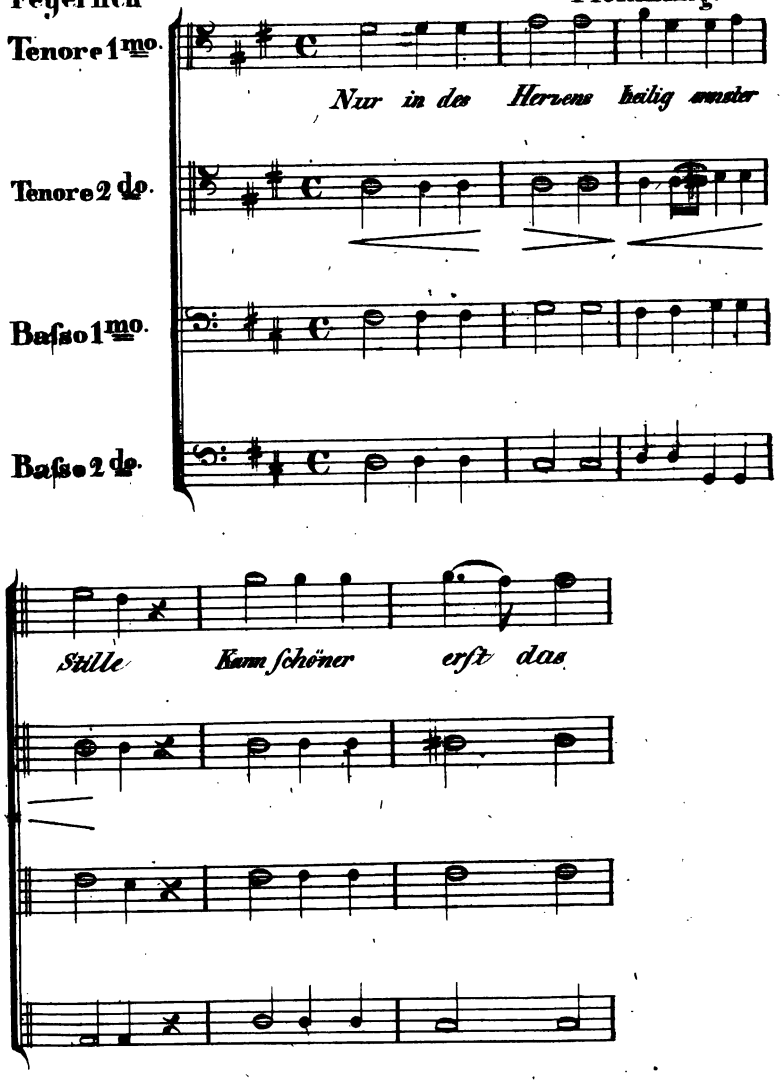
Bass.



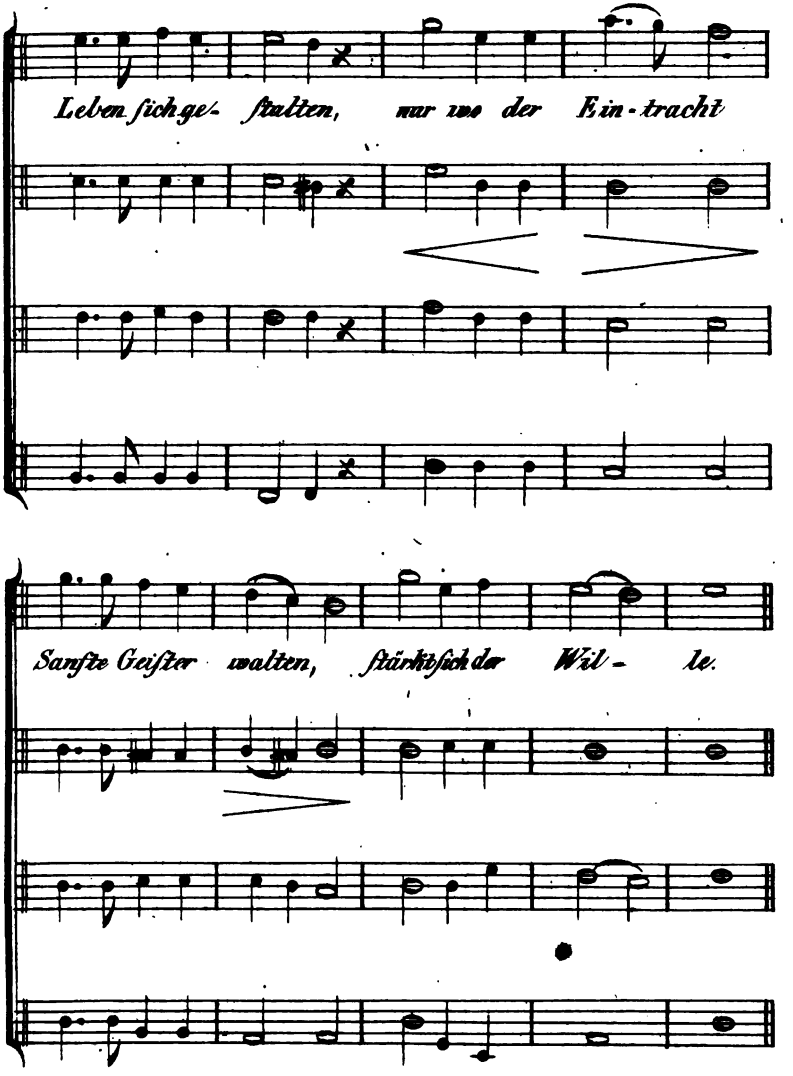
Digitized by Google

Feÿerlich

Flemming.



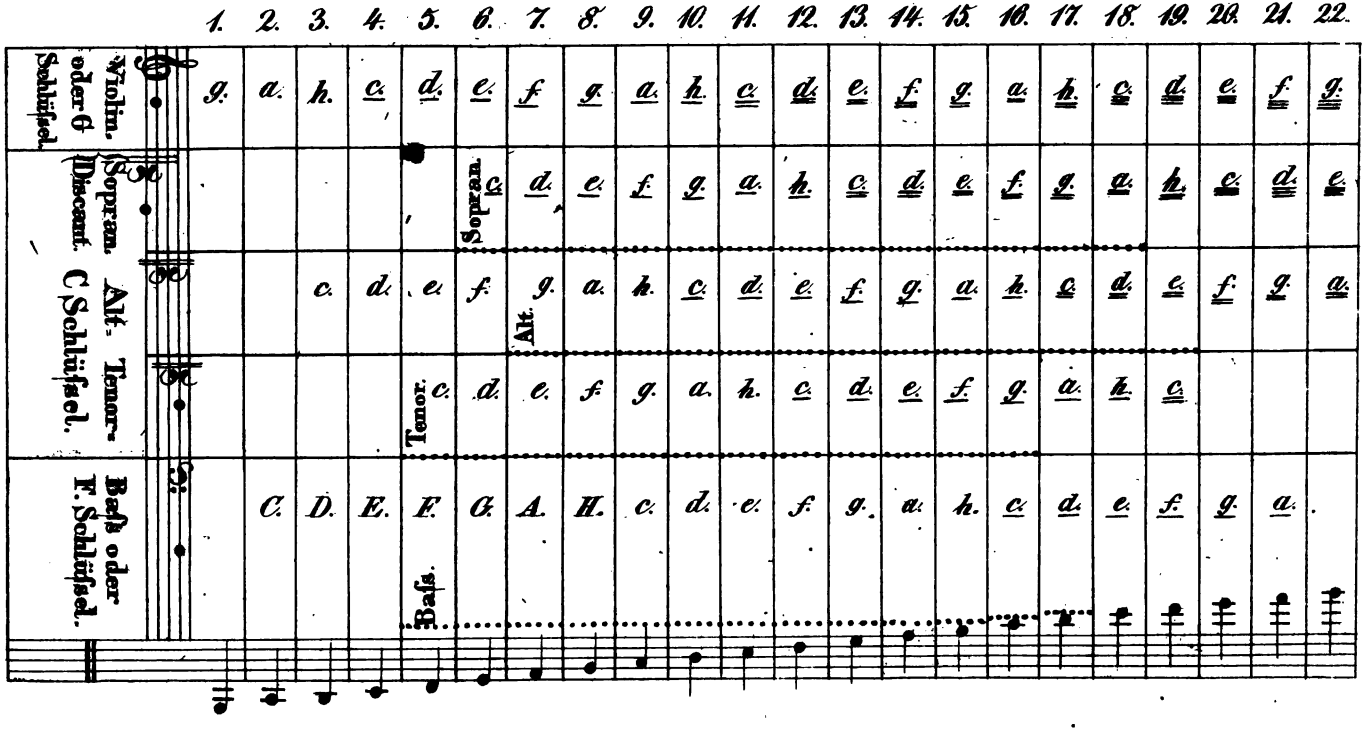
Digitized by Google



Digitized by Google

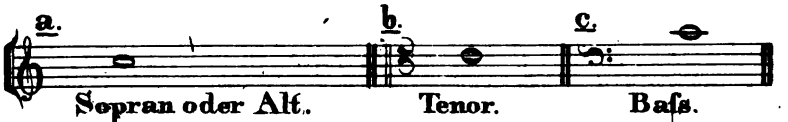
Tab A.

Nro. 103.

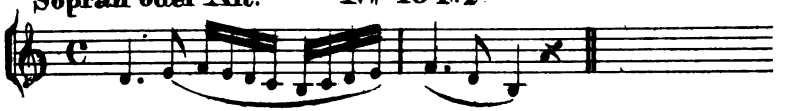


Digitized by Google

Nro 104.



Sopran oder Alt. Nro 104. ½

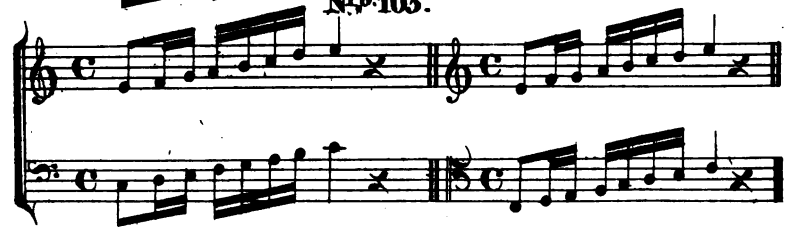


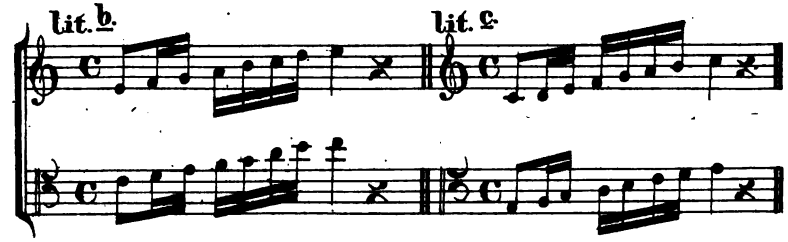
Baſs in derſelben Tonlage.

Tenor in derſelben Tonlage.

Dieſelbe Lage im Altſchlüſſel geſchrieben.

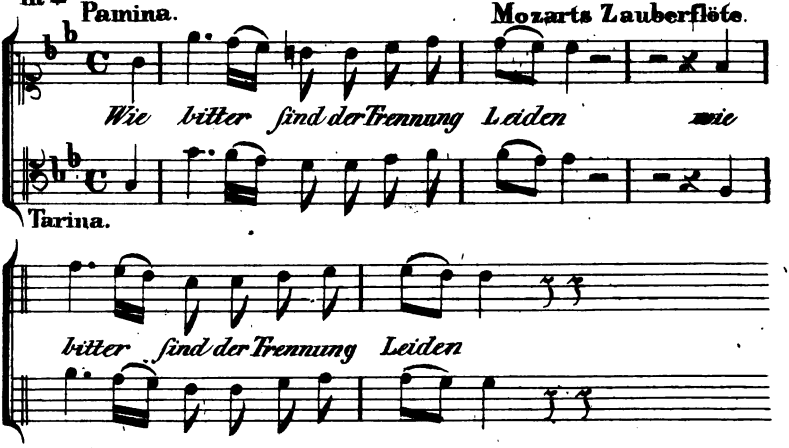
Nro 105.



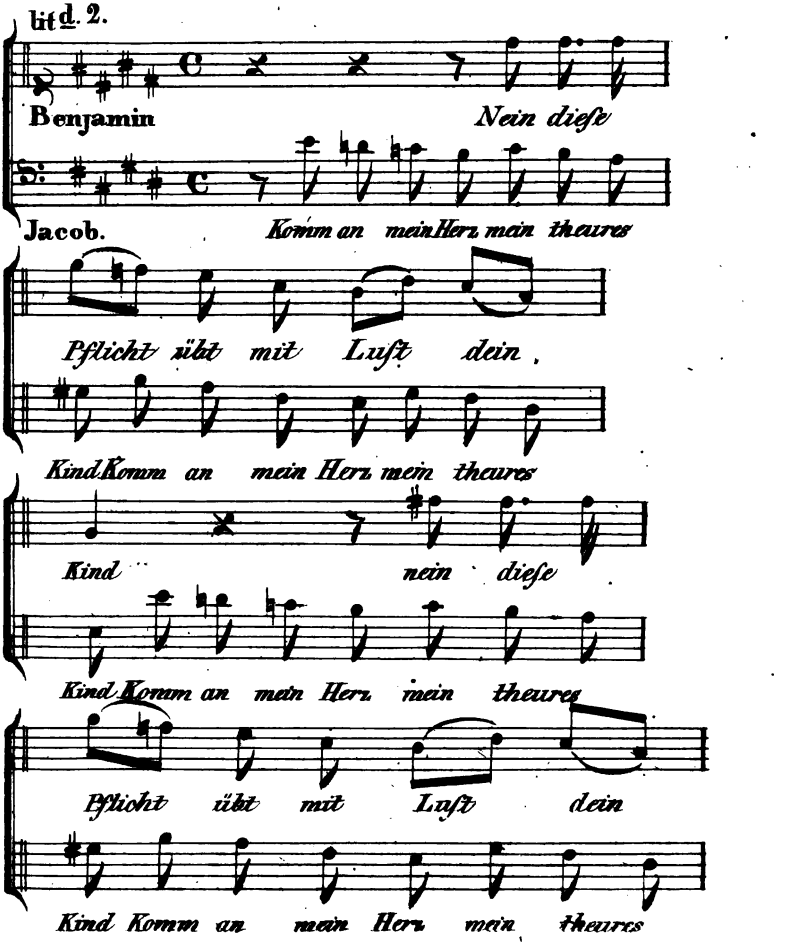


Digitized by Google

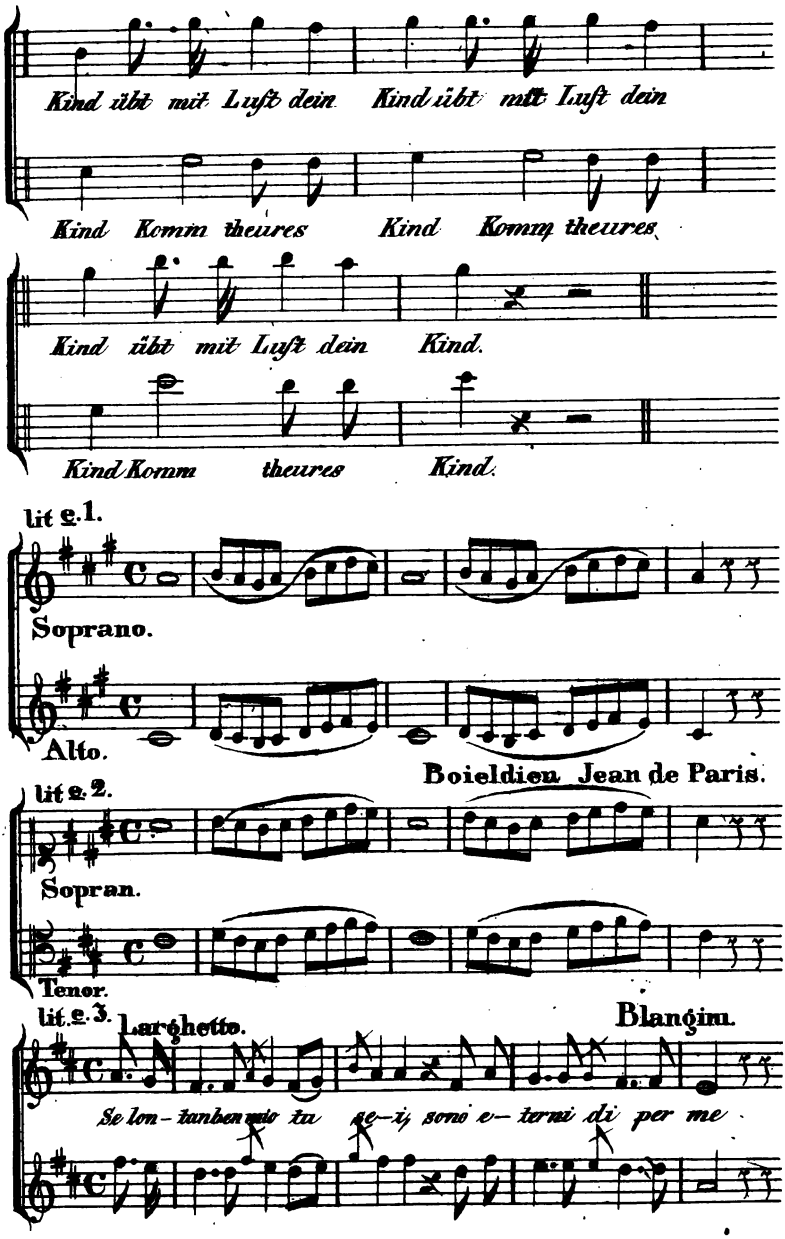
lit d. 1.



lit d. 2.



Digitized by Google

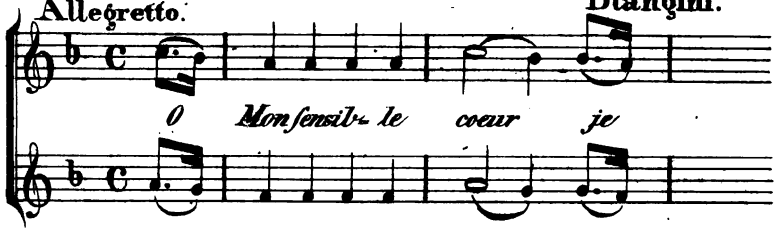


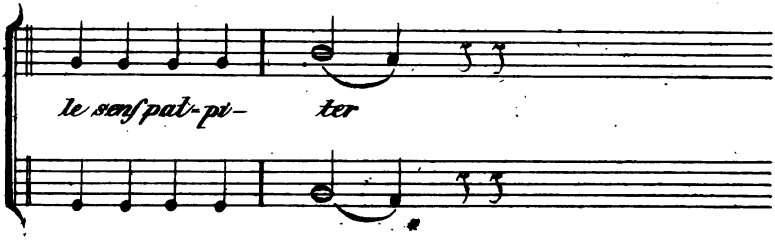
Digitized by Google

lit. e. 4.

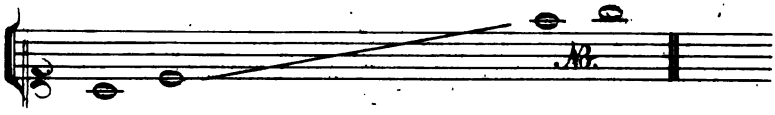
Allegretto.

Blanchini.

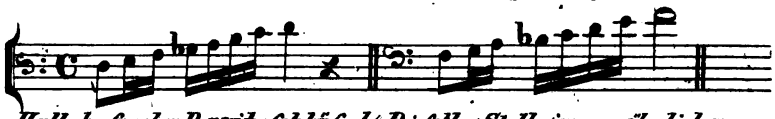




Nro. 106.



Nro. 107 a.

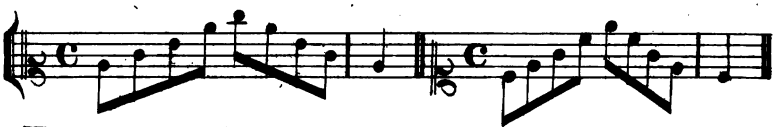


Nro. 107 b.

Hall- baß oder Baritonschlüssel.

Dieselbe Stelle im gewöhnlichen Baßschlüssel.

Nro. 108 a.



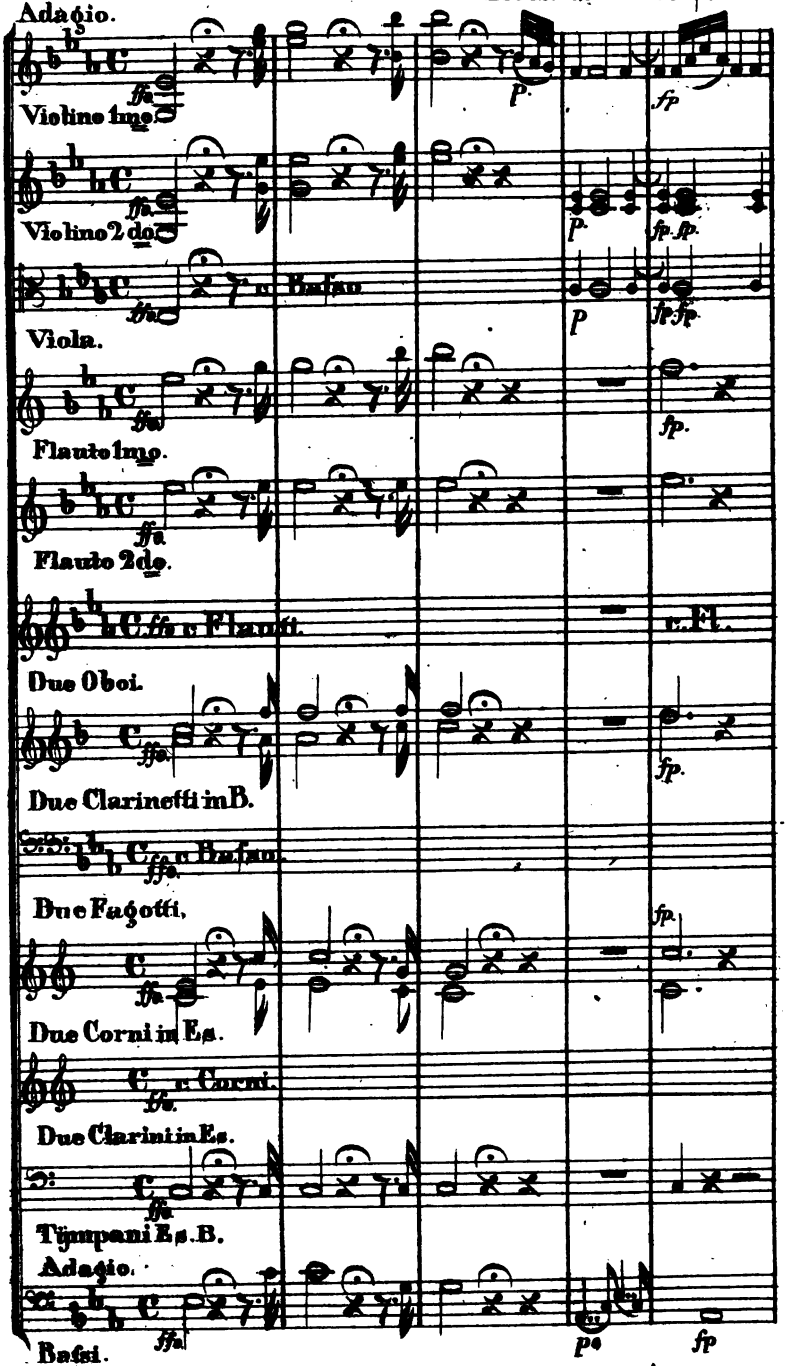
Nro. 108 b.

Hall Discantschlüssel.

Dieselbe Stelle im gewöhnlichen Discantschlüssel.

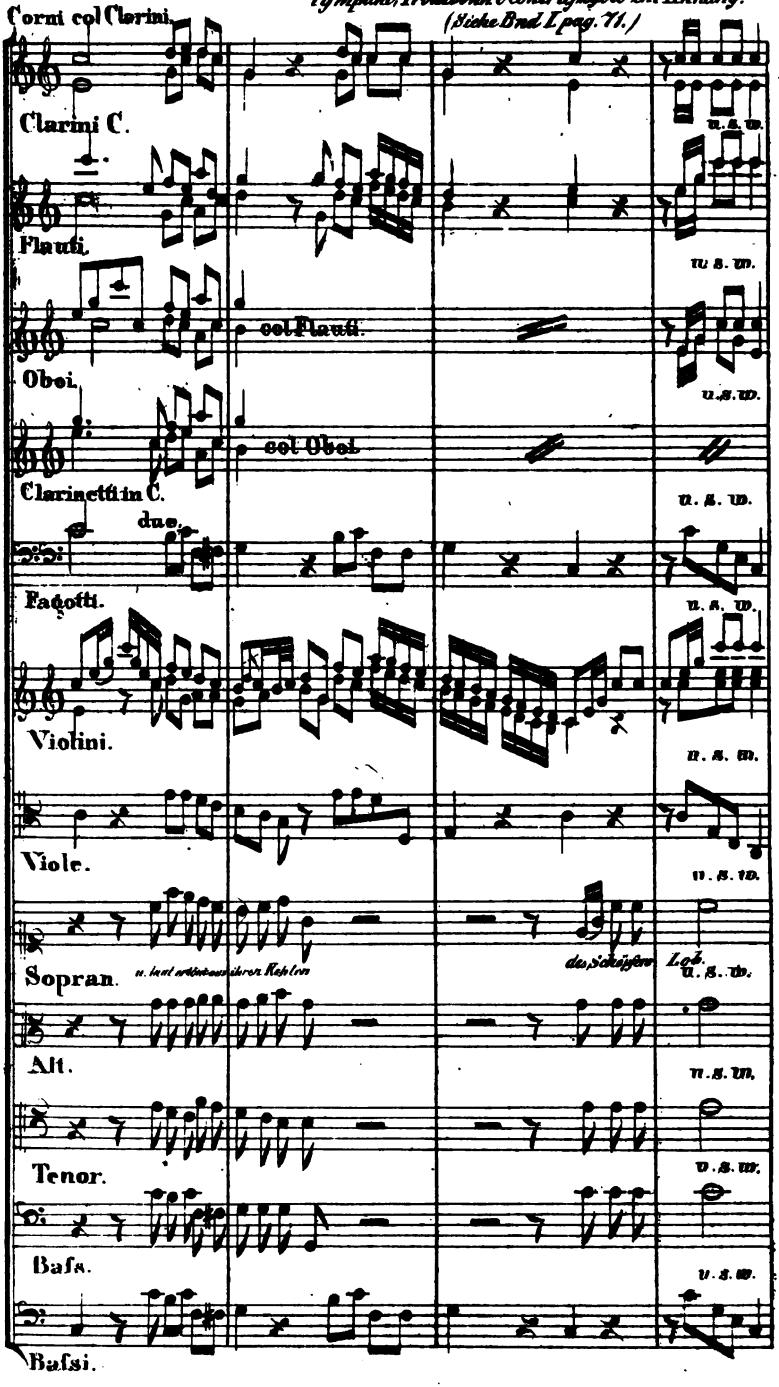
Digitized by Google

Ouverture. Mozarts Zauberflöte.

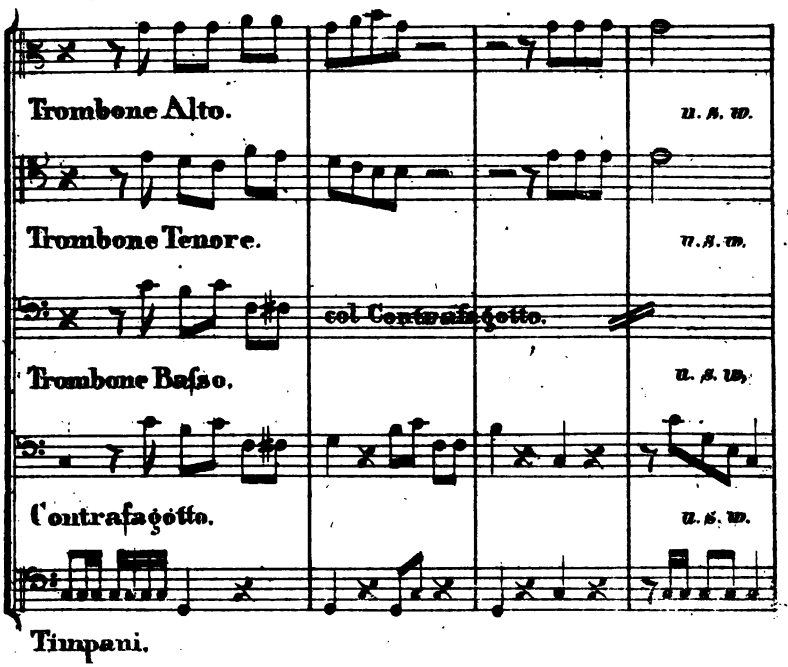


Digitized by Google

Tympani, Tromboni e Contrafagott im Anhang.
(Siehe Bnd I pag. 71.)



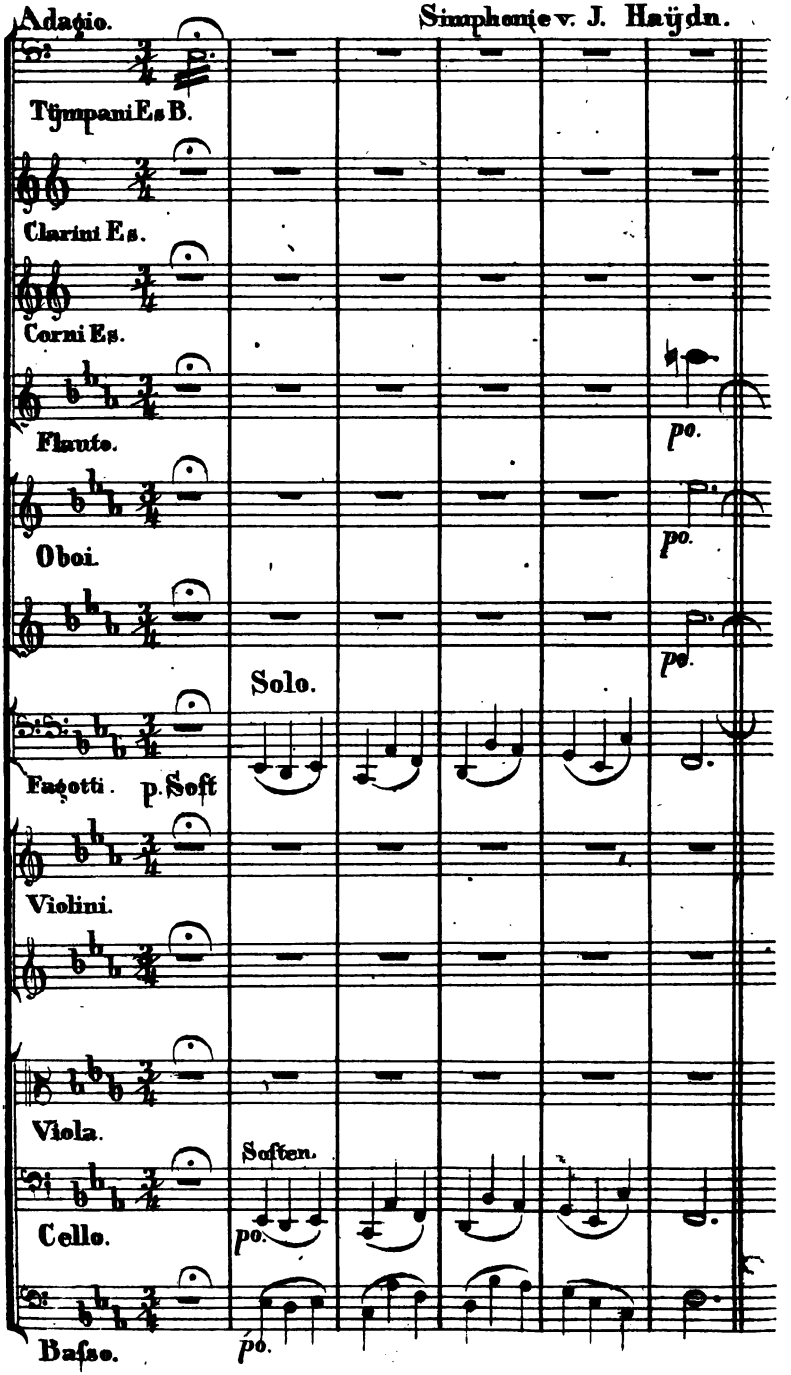
Digitized by Google



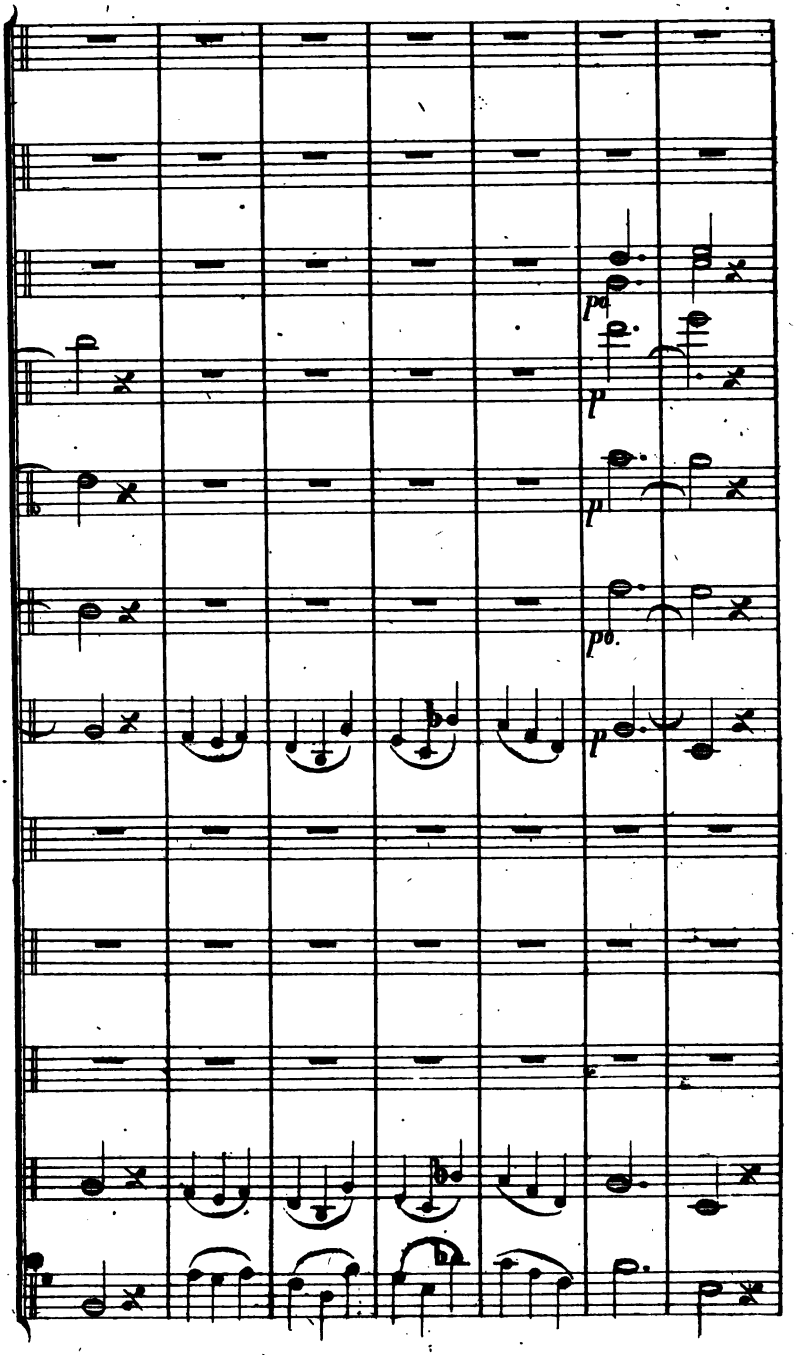
Digitized by Google

Nro 109b.

Adagio. Simphonie v. J. Haÿdn.

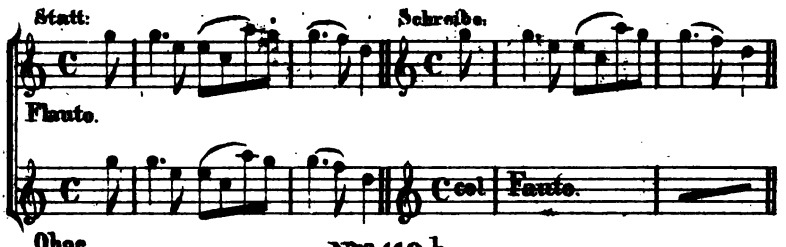


Digitized by Google

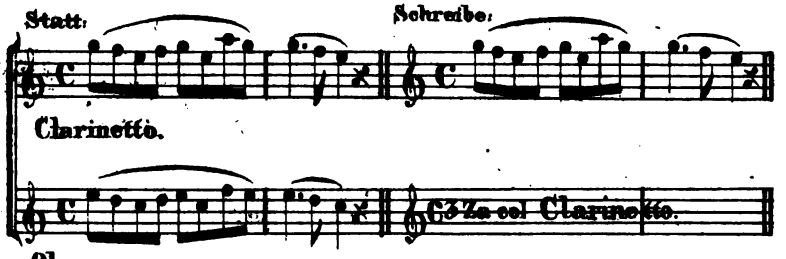


Digitized by Google

Nro 110. a.

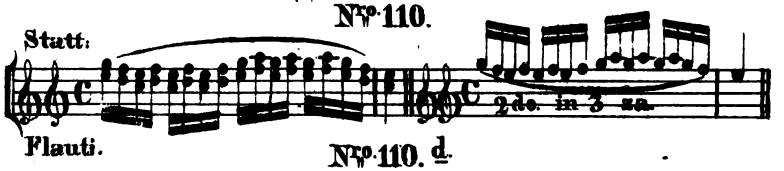


Nro 110. b.

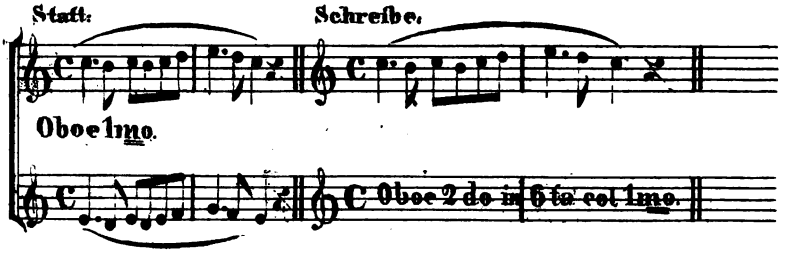


Stehen zwei Stimmen auf einer Linie u. Man will Terzen haben, so Schreibt man

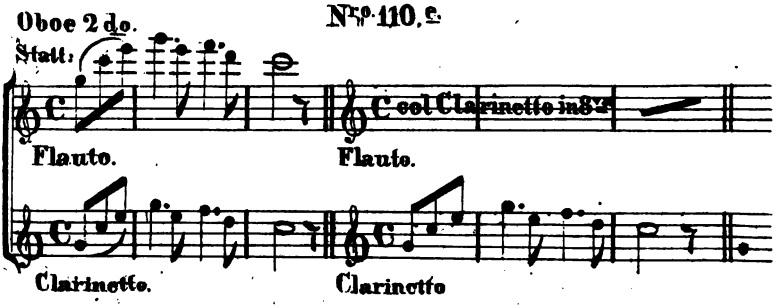
Nro 110.



Nro 110. d.

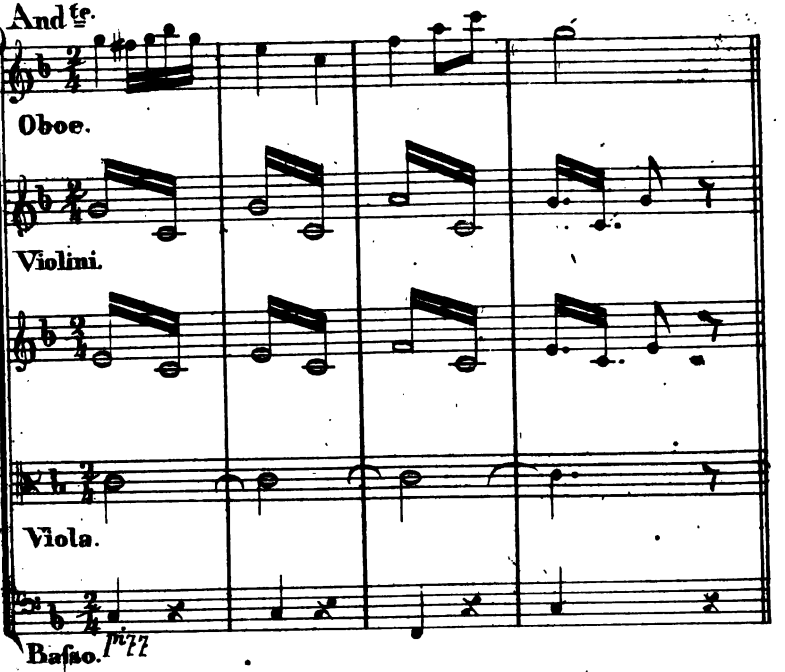


Nro 110. e.

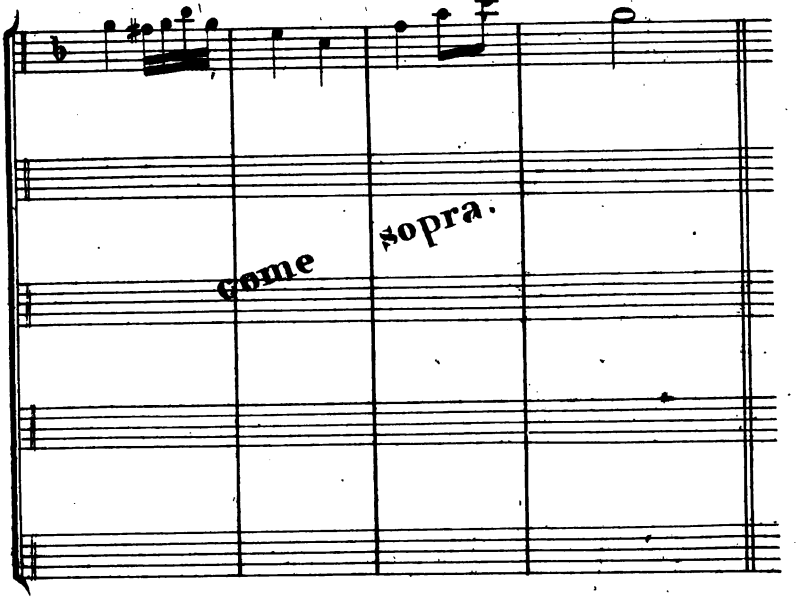


Digitized by Google

Nro 111.

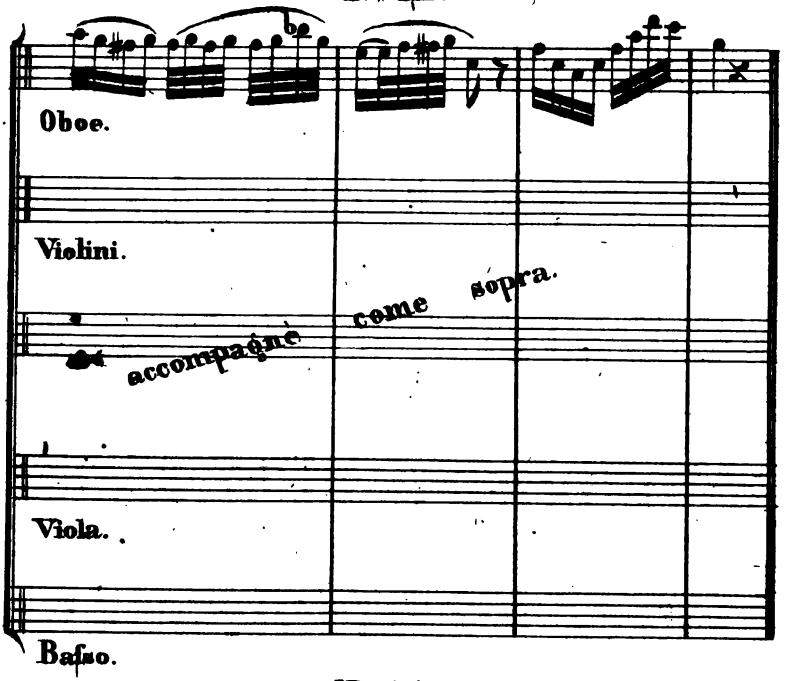


Zu Nro 111.

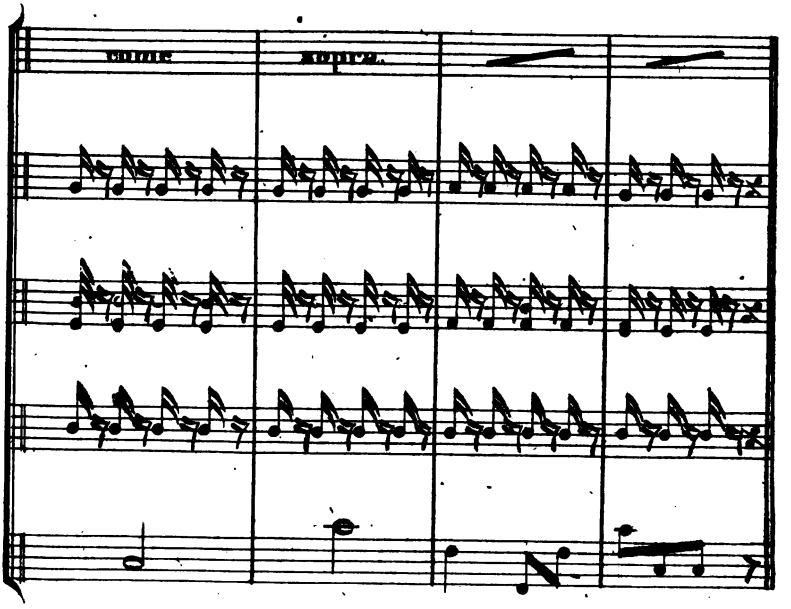


Digitized by Google

Nro. 112.



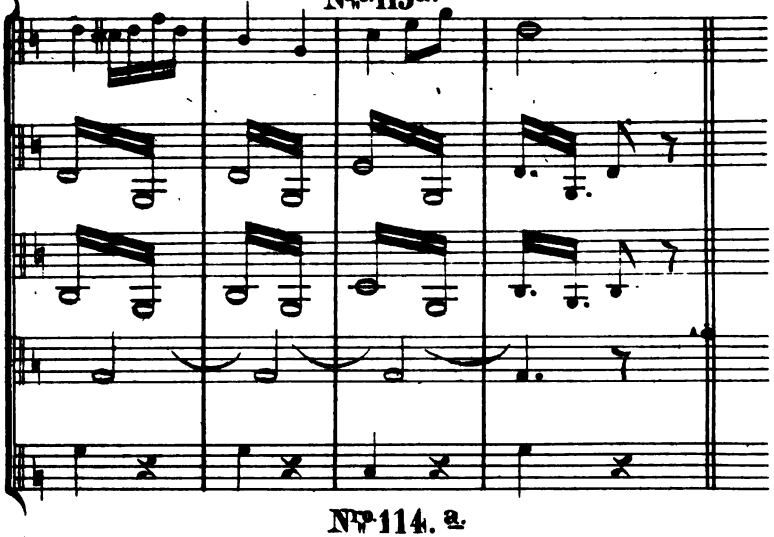
Nro. 113.



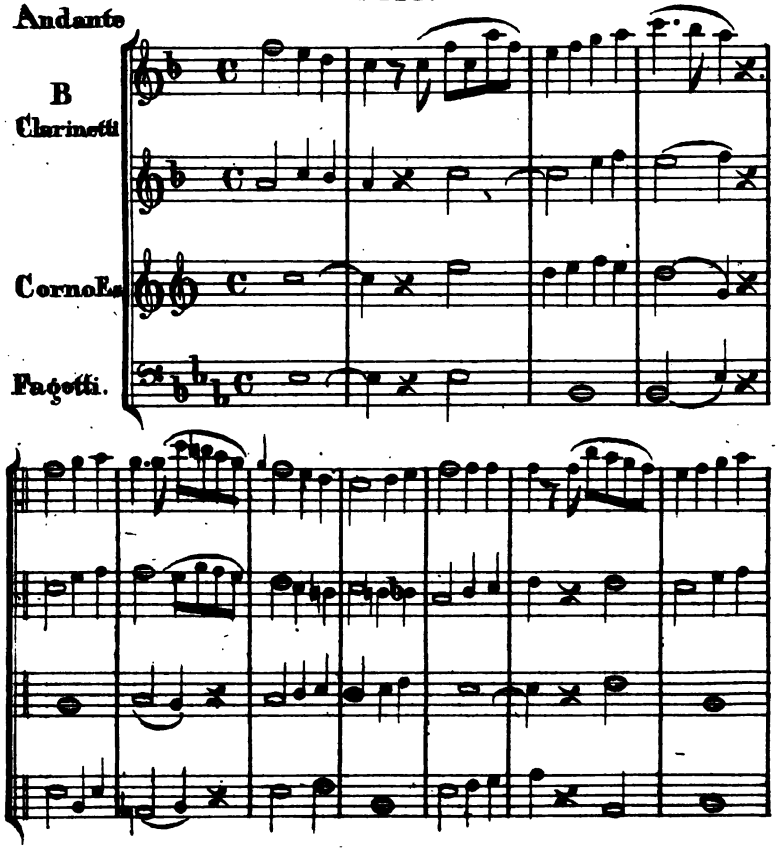
Digitized by Google

Die Band I pag. 72 Zeile 19 ff angeführte Abbreviatur würde heißen müßen wie unter N° 113 a. steht, der Copist oder Partiturspieler müßte also – wenn nur come sopra statt der Noten dastände – transponiren.

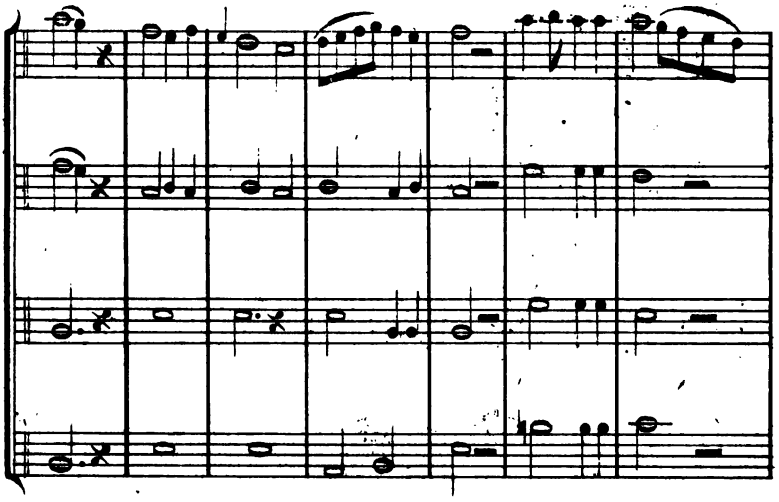
Nro. 113 a.

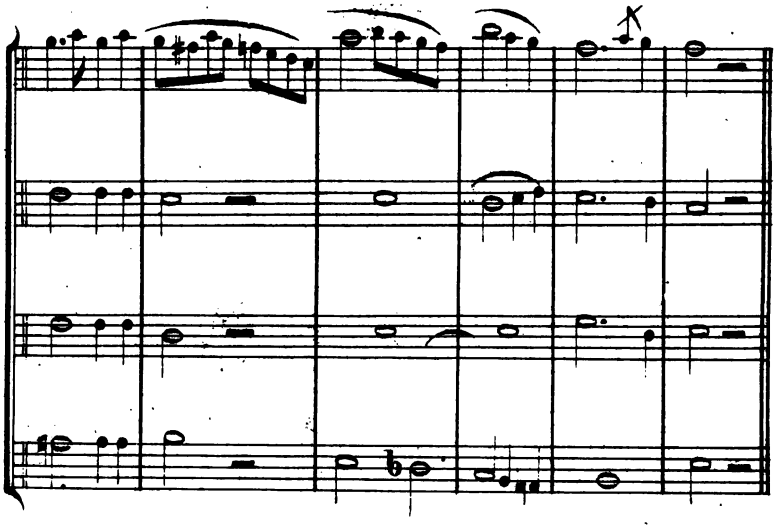


Nro. 114. a.

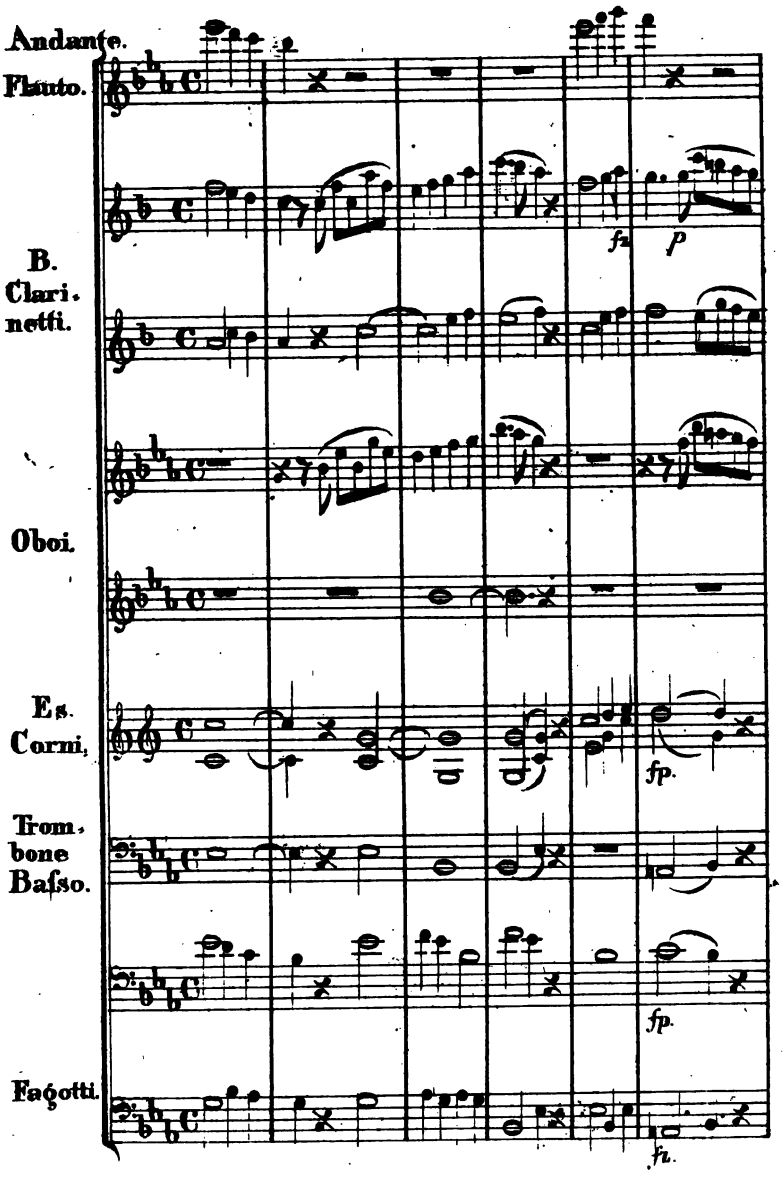


Digitized by Google

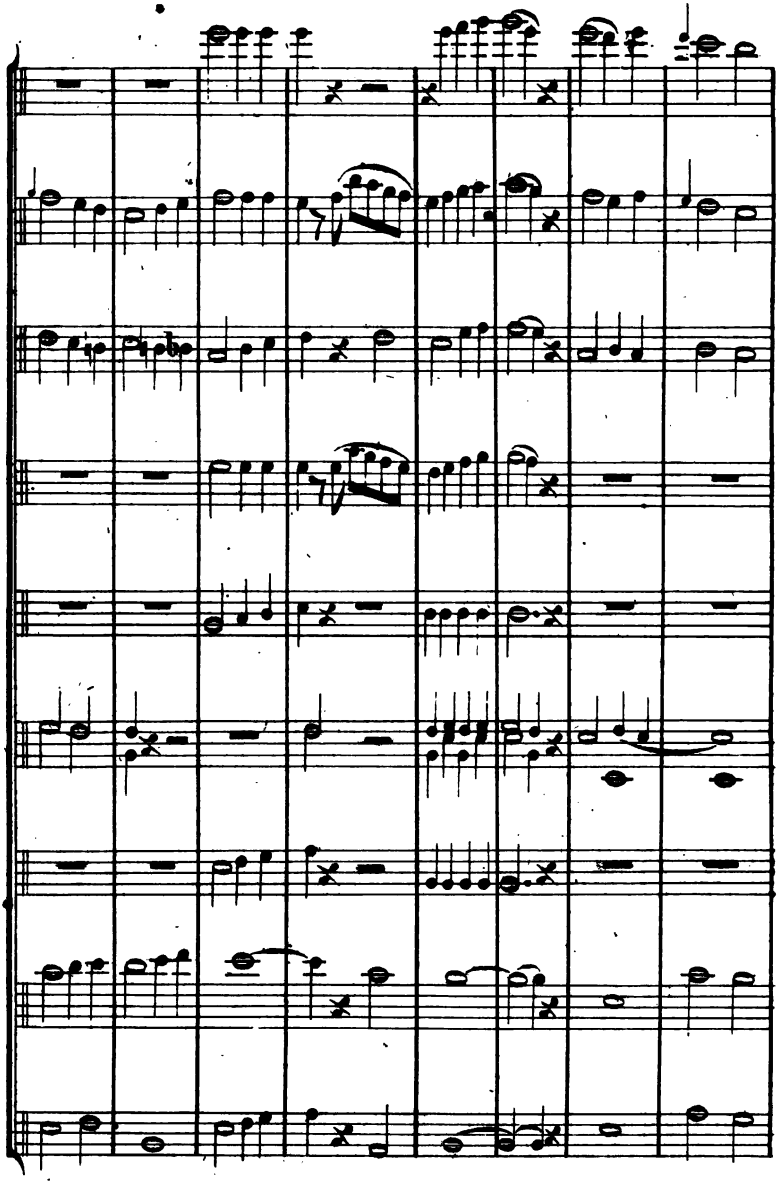




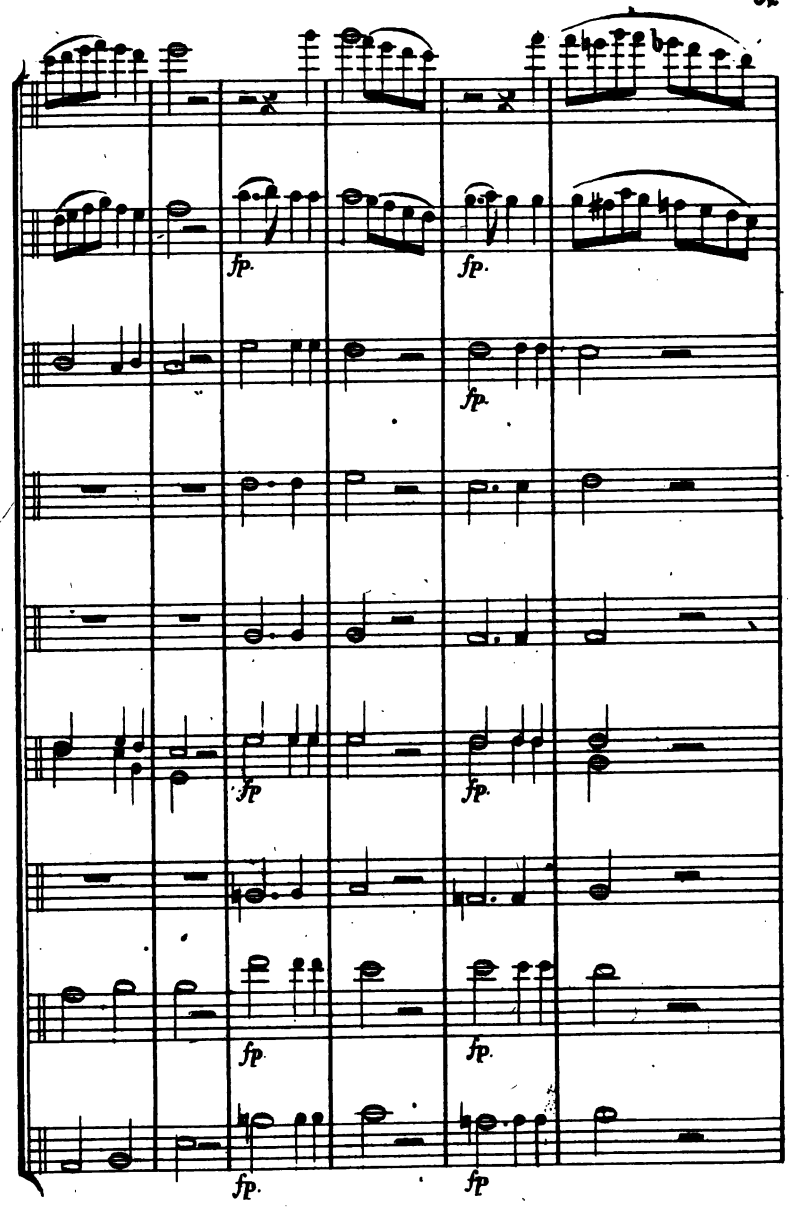
Digitized by Google



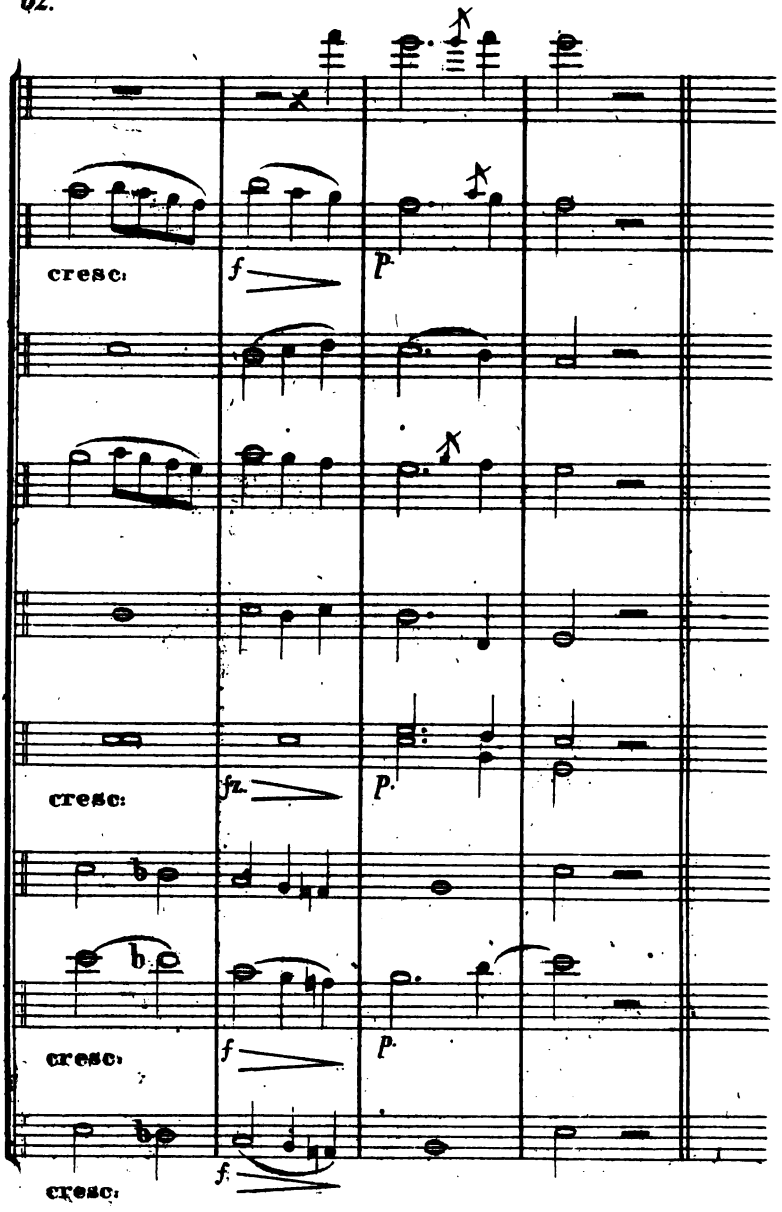
Digitized by Google



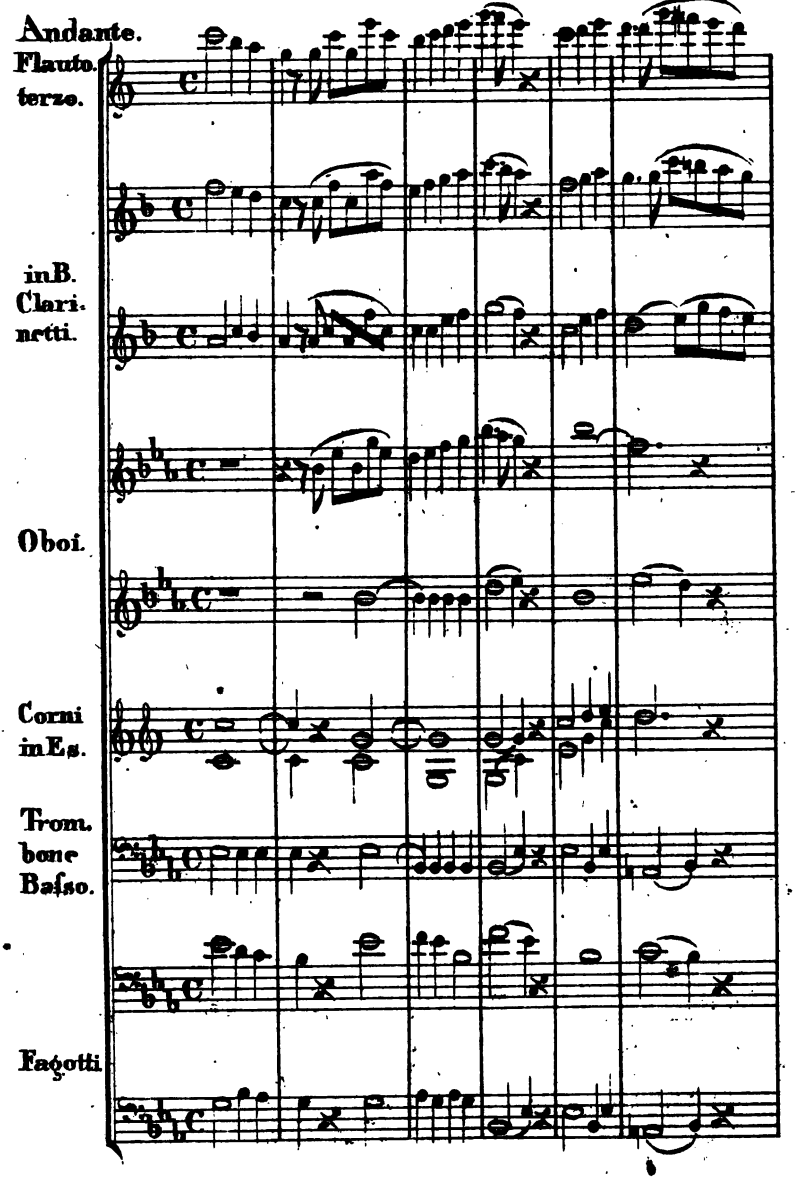
Digitized by Google



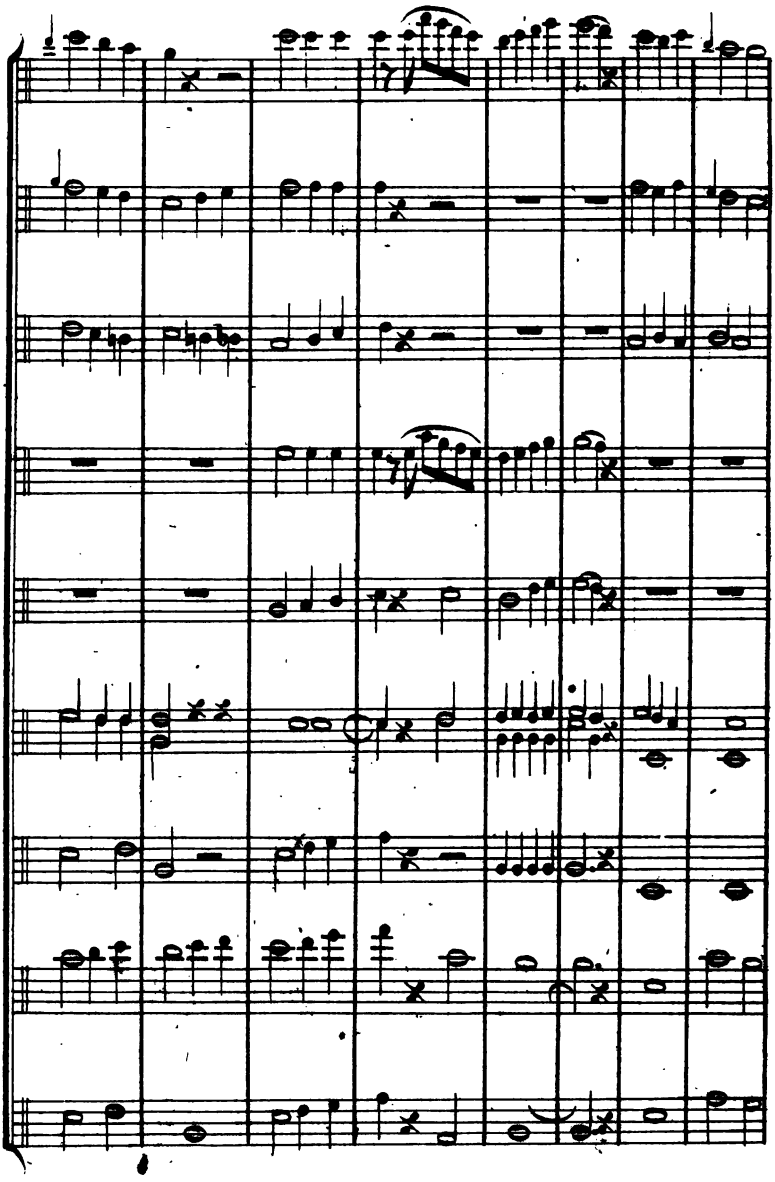
Digitized by Google



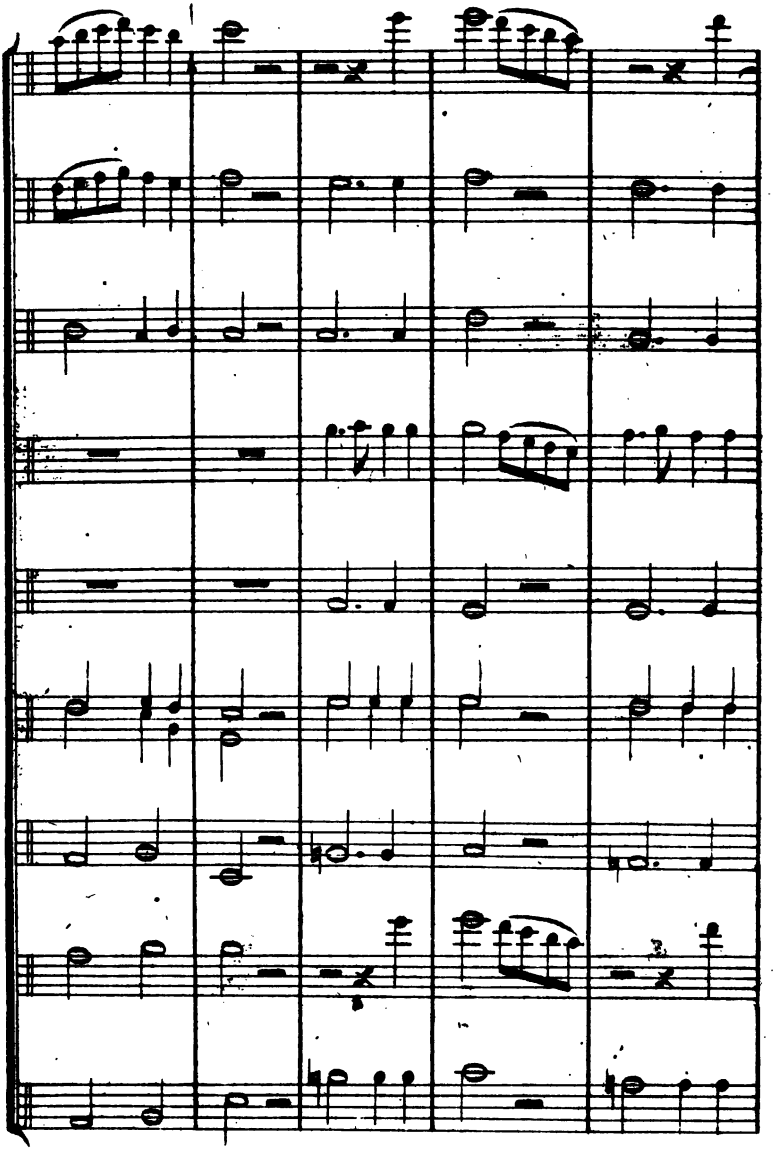
Digitized by Google



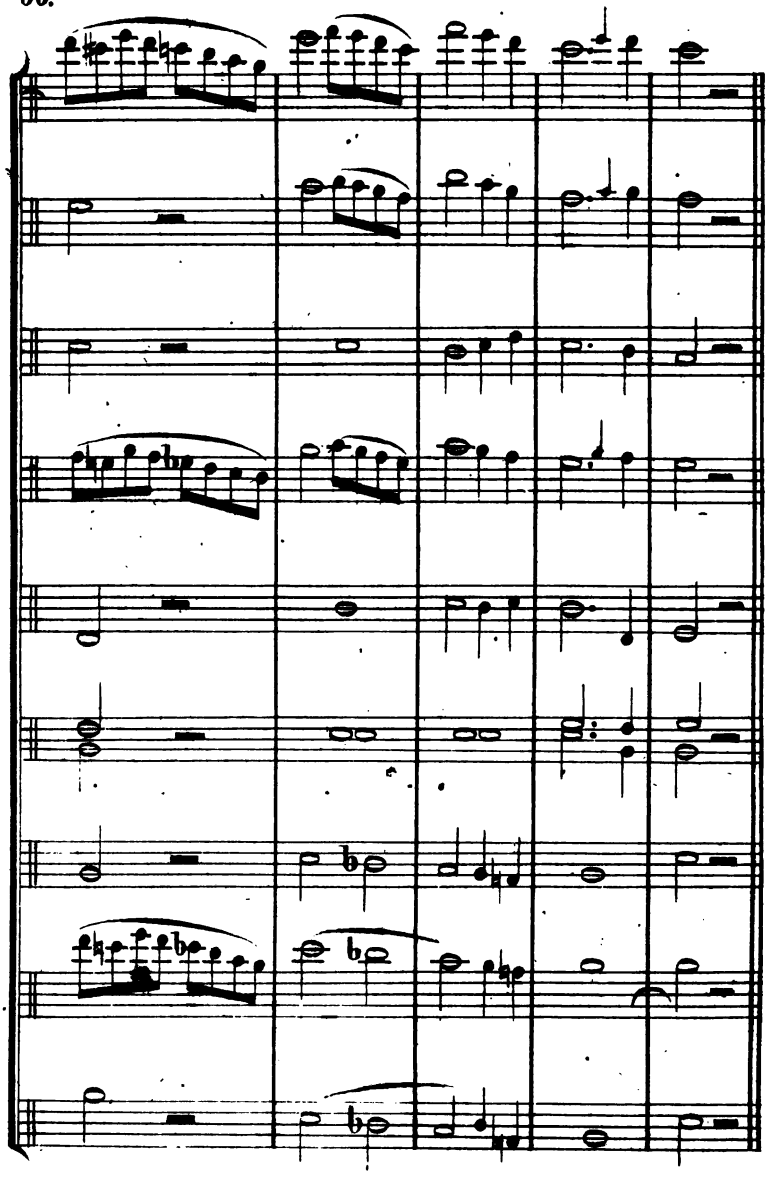
Digitized by Google



Digitized by Google



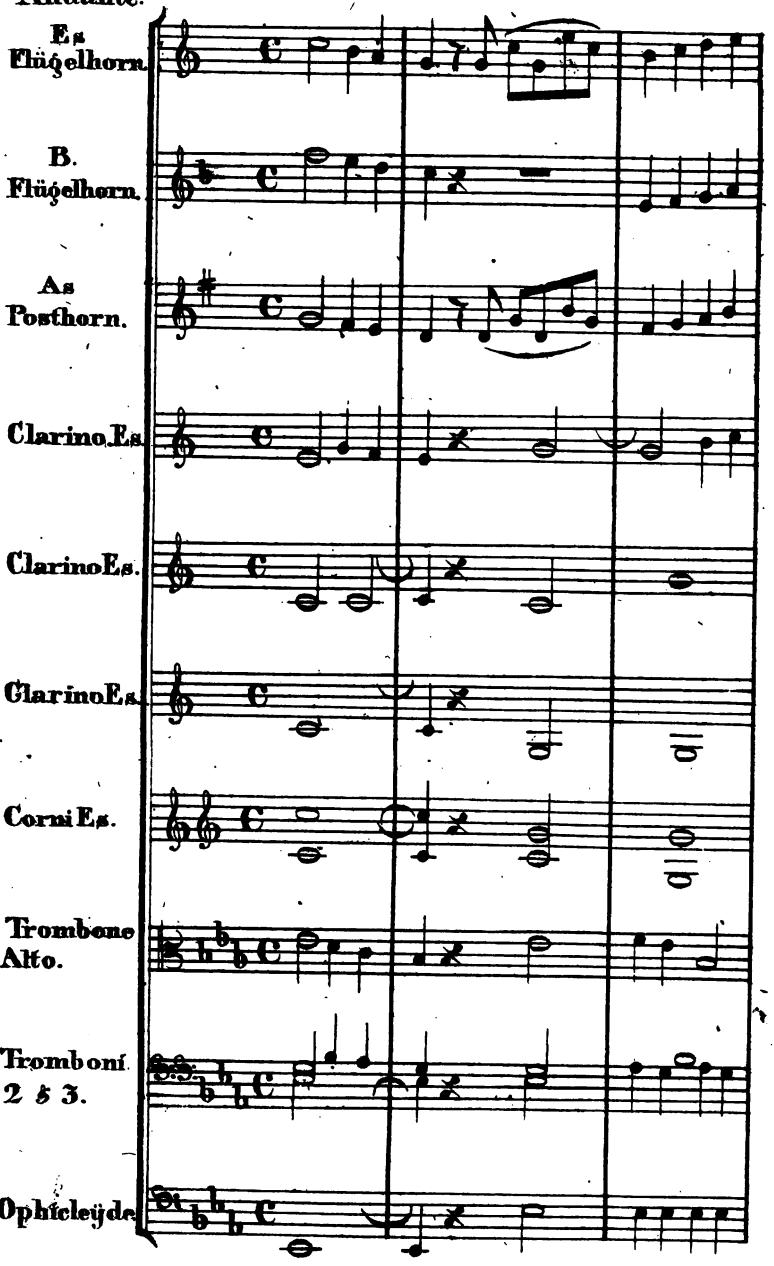
Digitized by Google



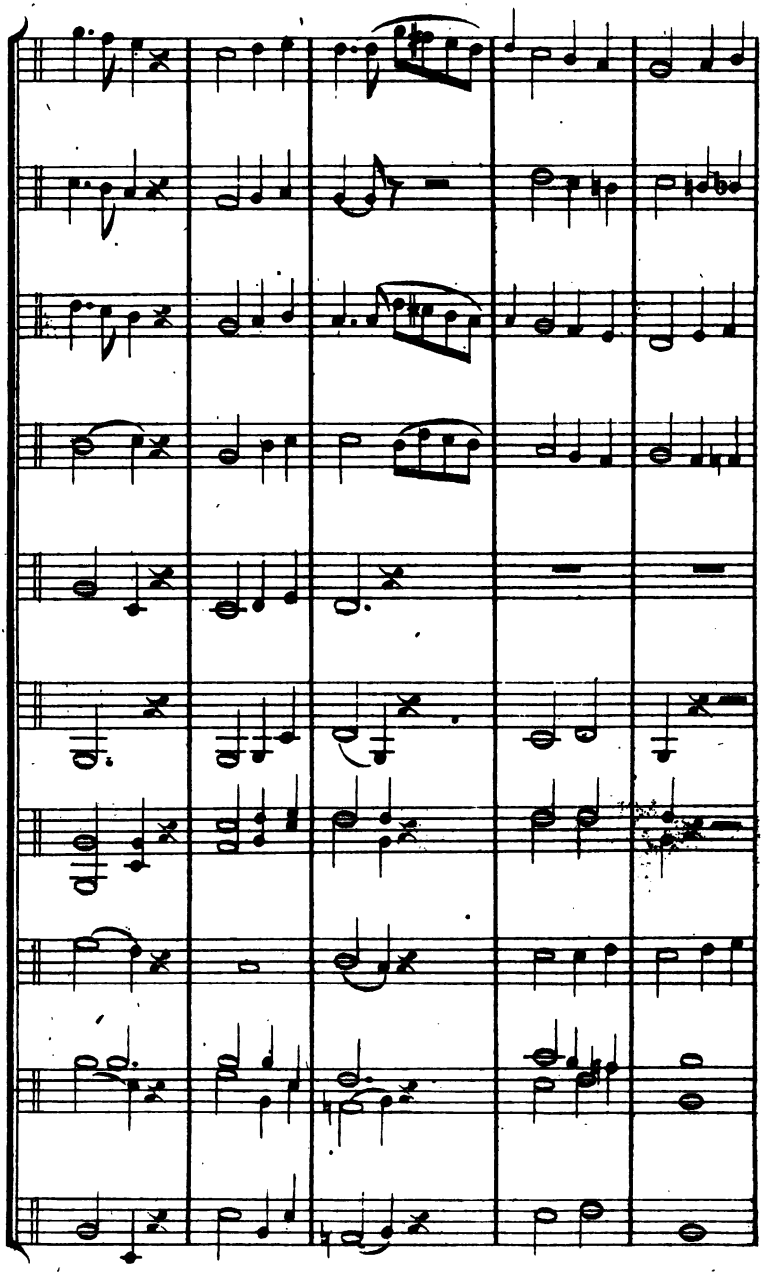
Digitized by Google

Nro 115. a

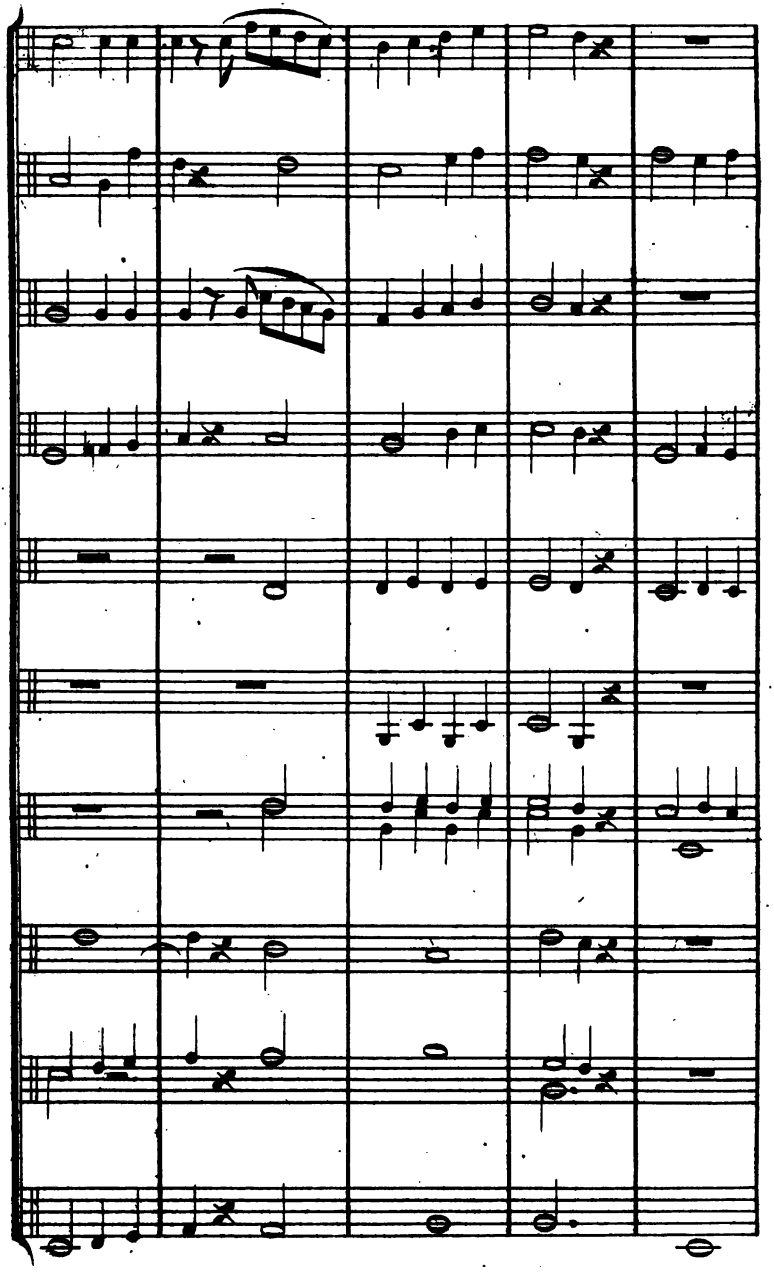
Andante.



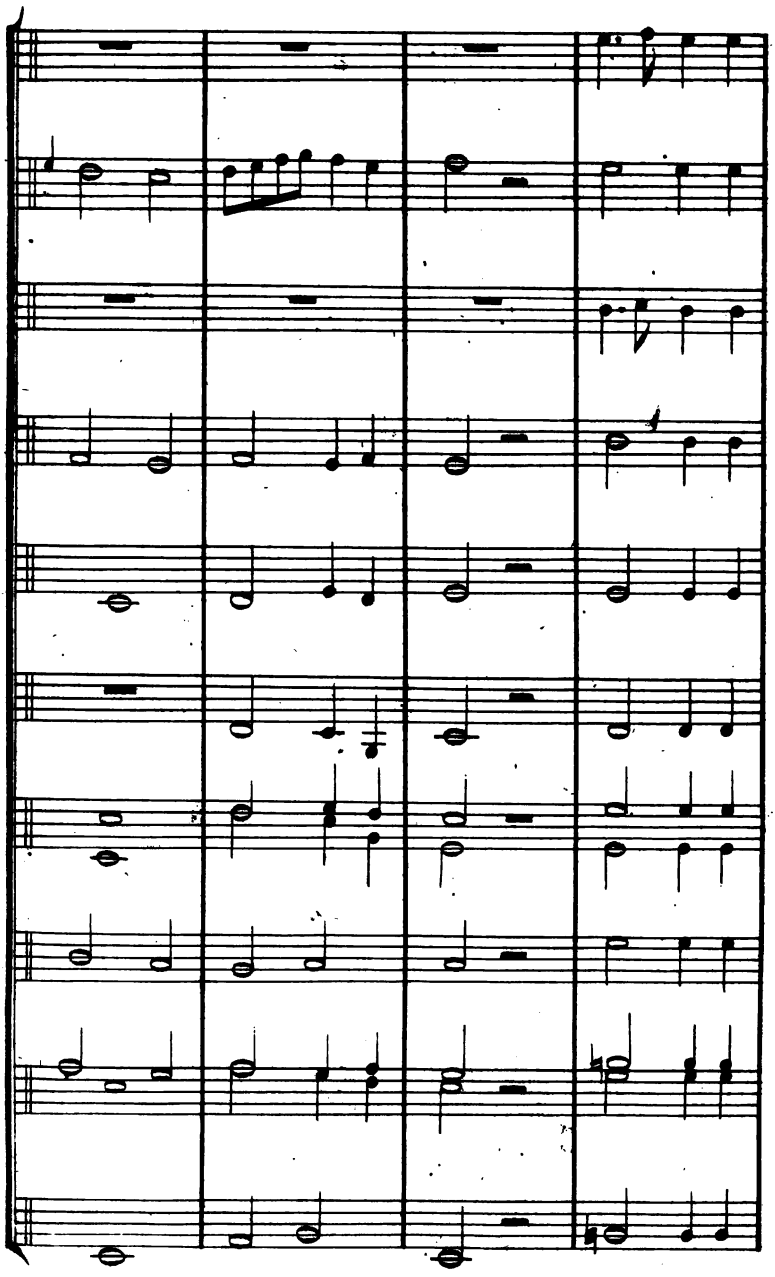
Digitized by Google



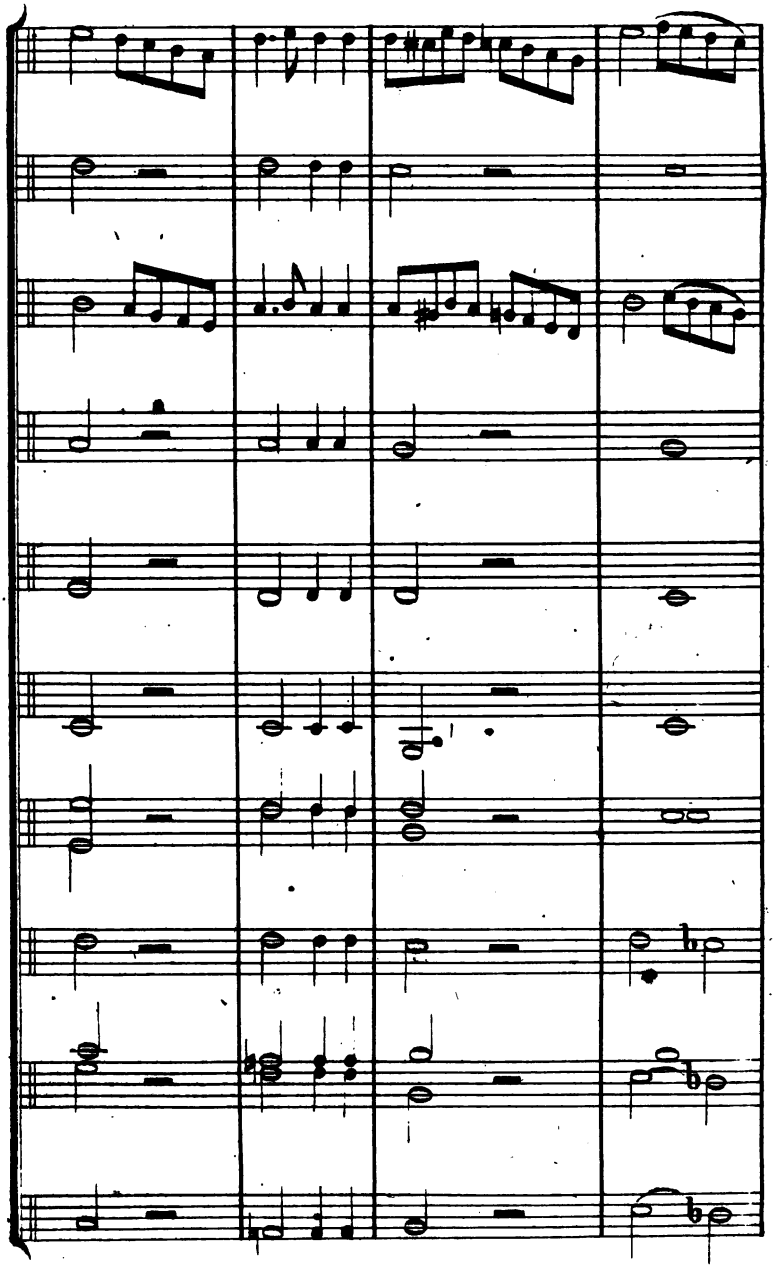
Digitized by Google



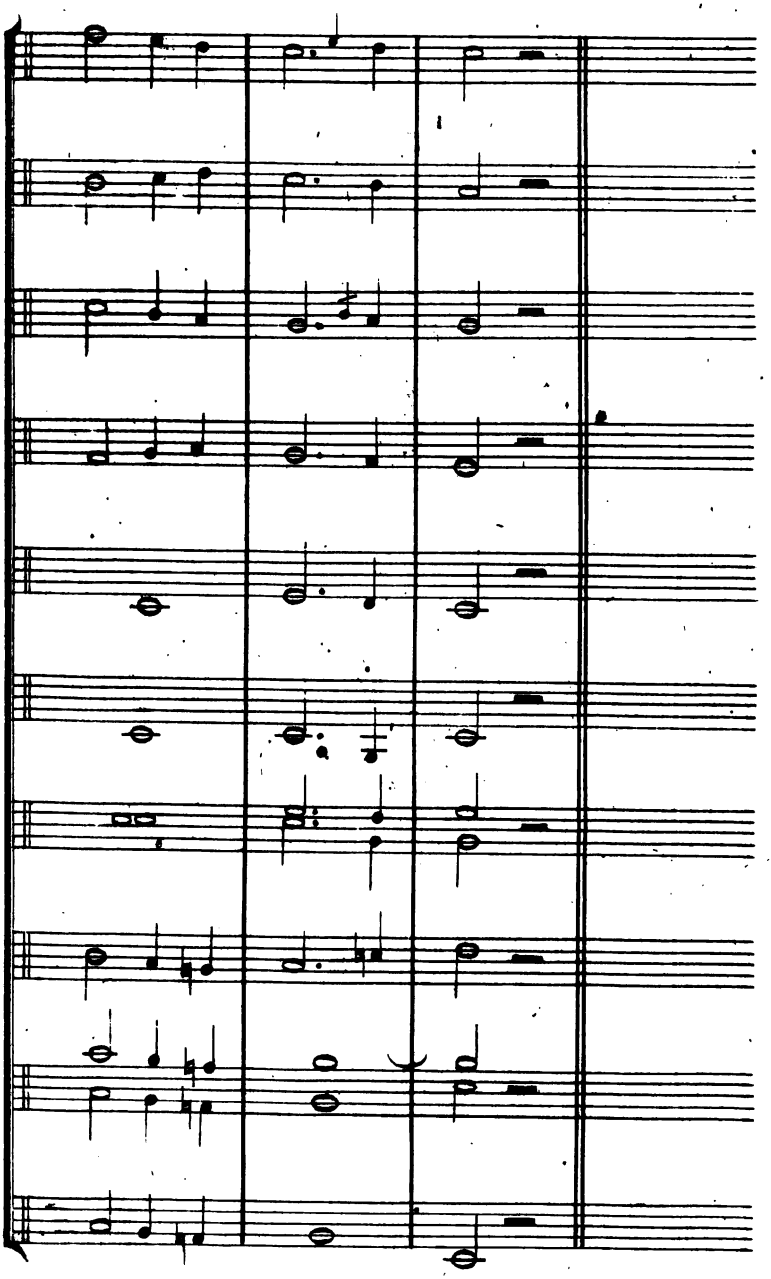
Digitized by Google



Digitized by Google

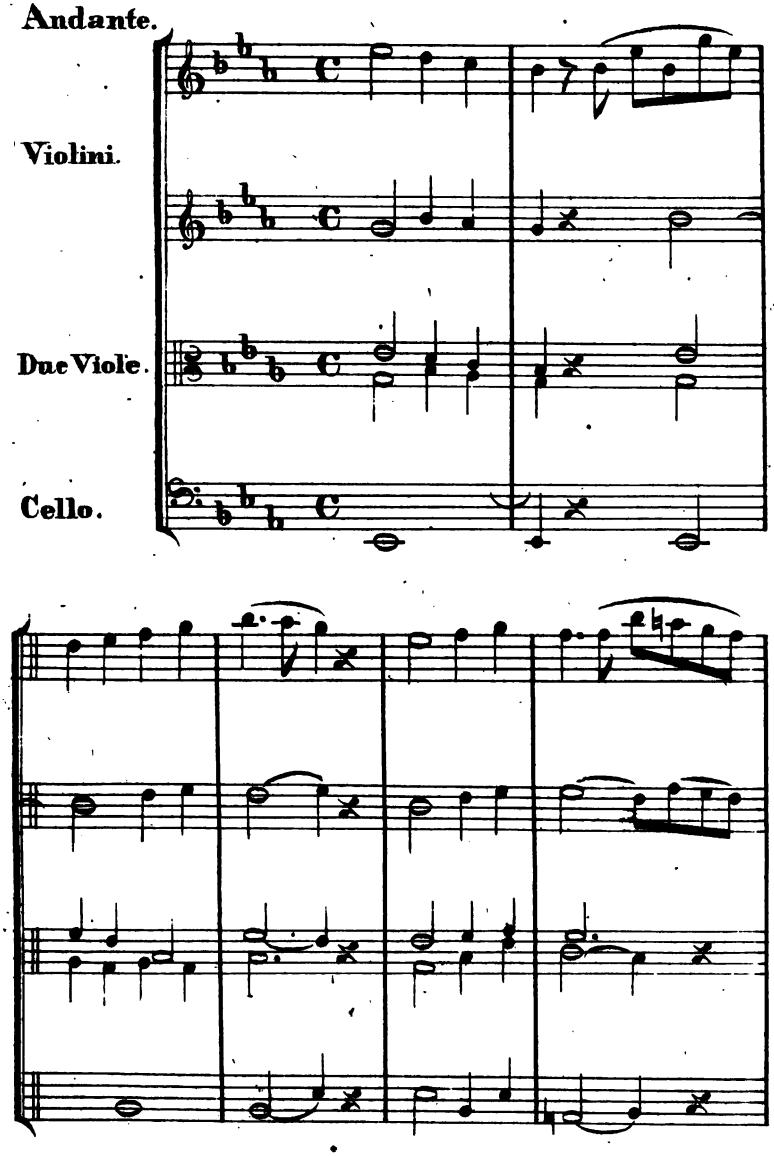


Digitized by Google

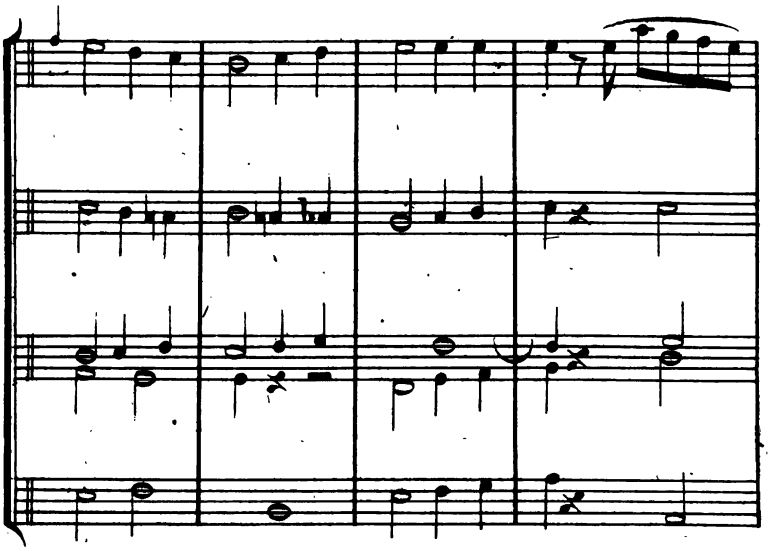


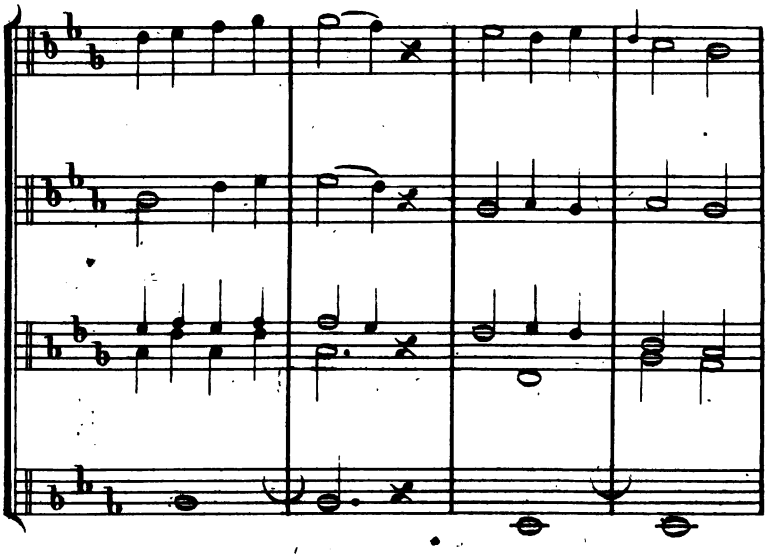
Digitized by Google

Nro 115. b.

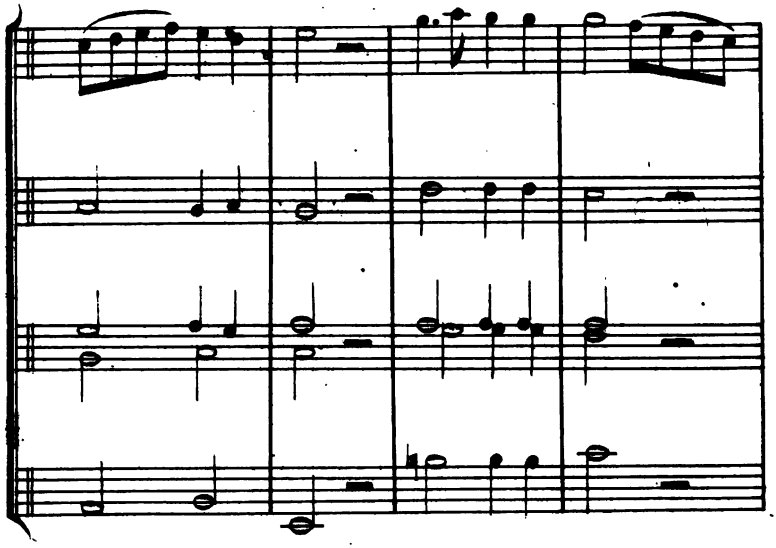


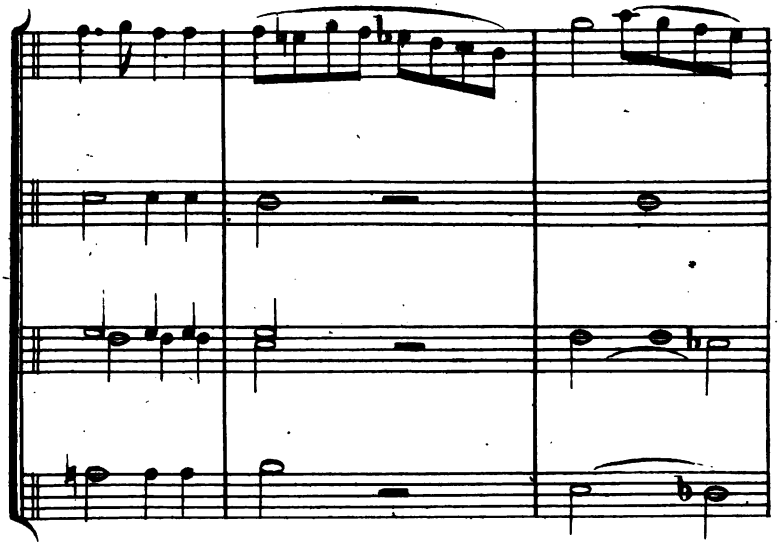
Digitized by Google



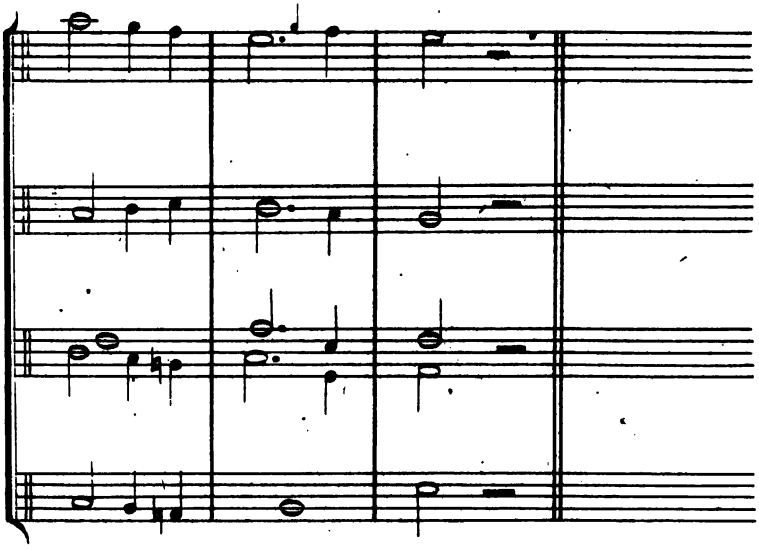


Digitized by Google

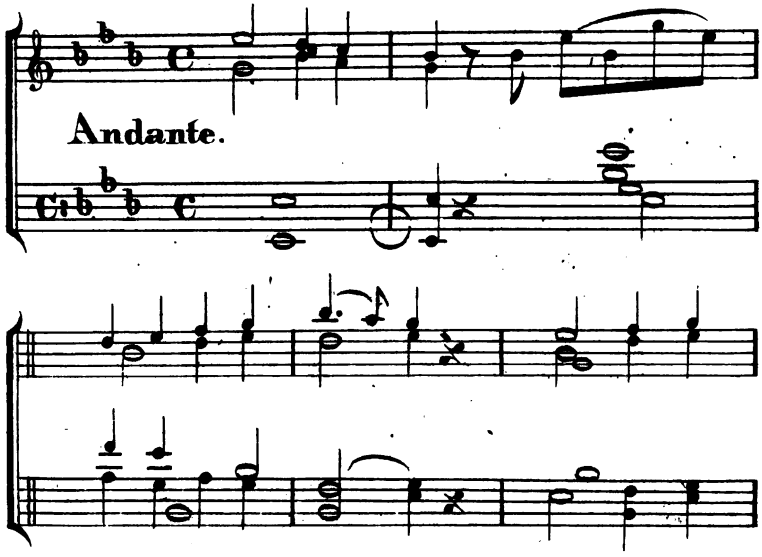




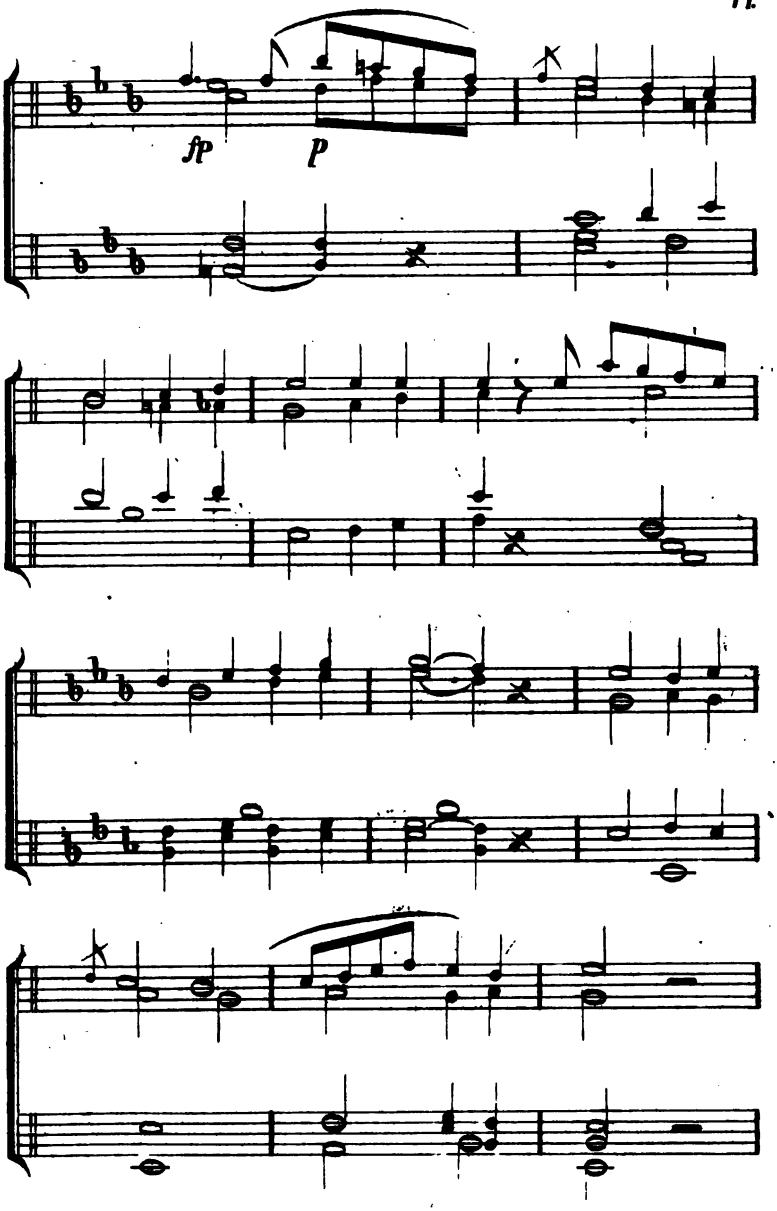
Digitized by Google



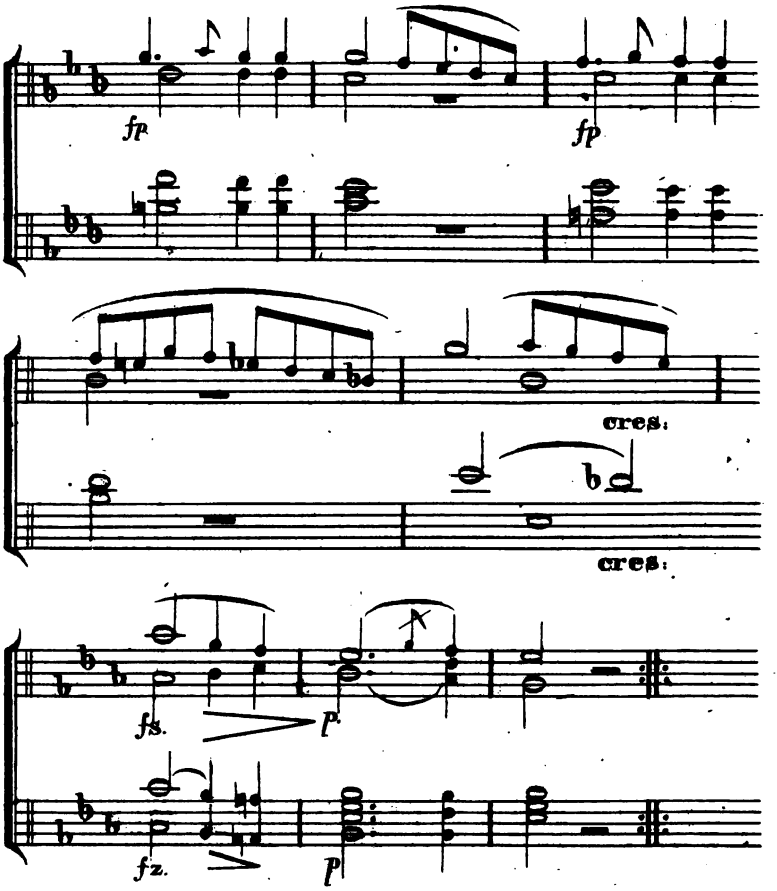
Nro. 115.



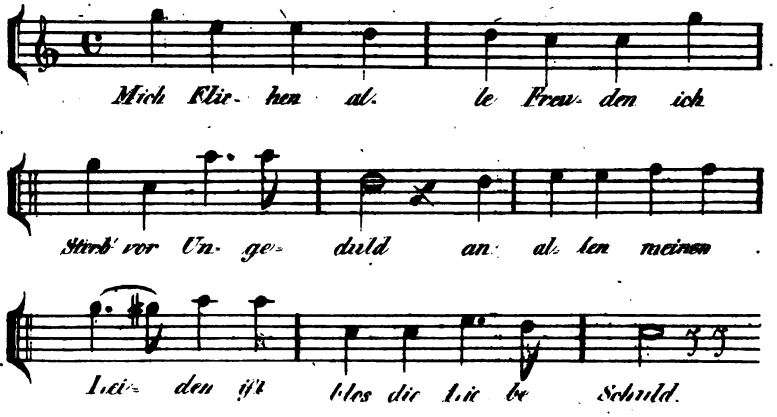
Digitized by Google



Digitized by Google

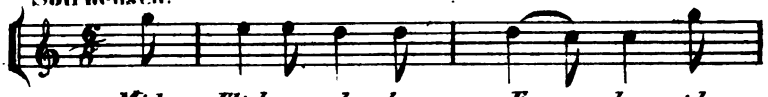


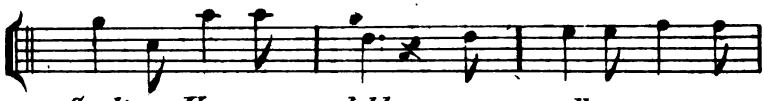
No. 116.



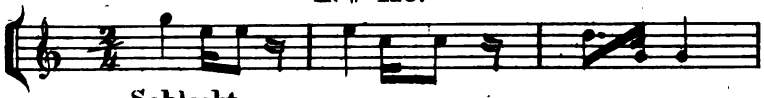
Digitized by Google

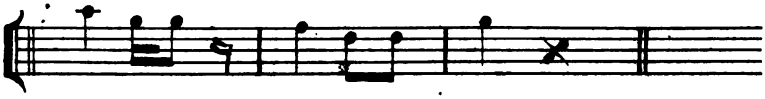
Soll heiſsen.



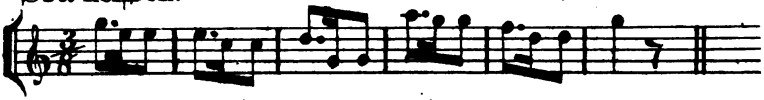


Nro. 116. a.

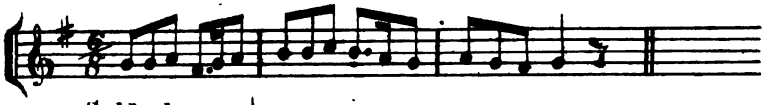


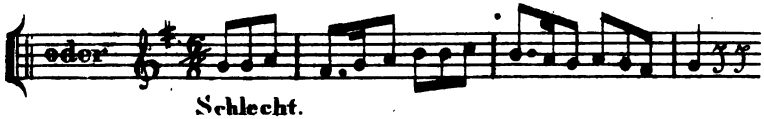


Soll heiſsen.

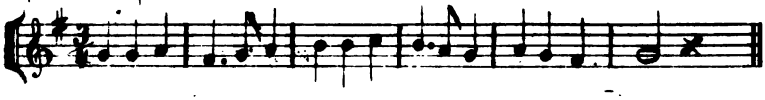


Nro. 116. b.



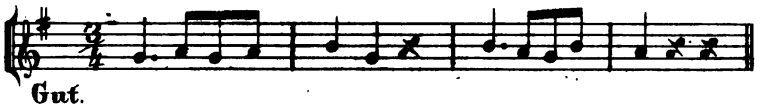


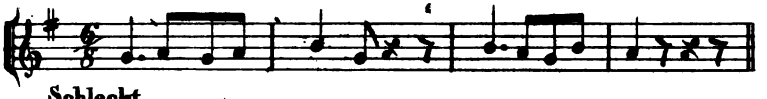
Soll heiſsen.



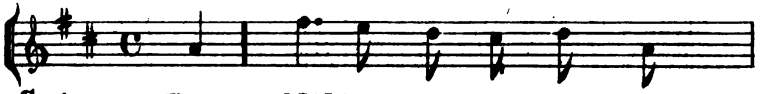
Digitized by Google

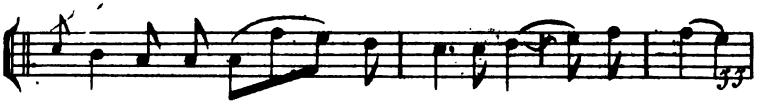
Nro 116.c

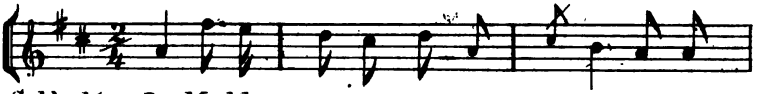


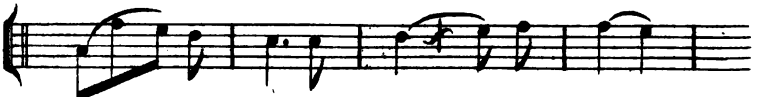


Nro 116.d

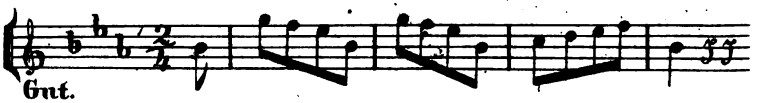


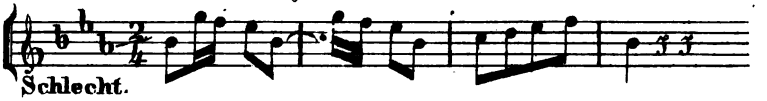




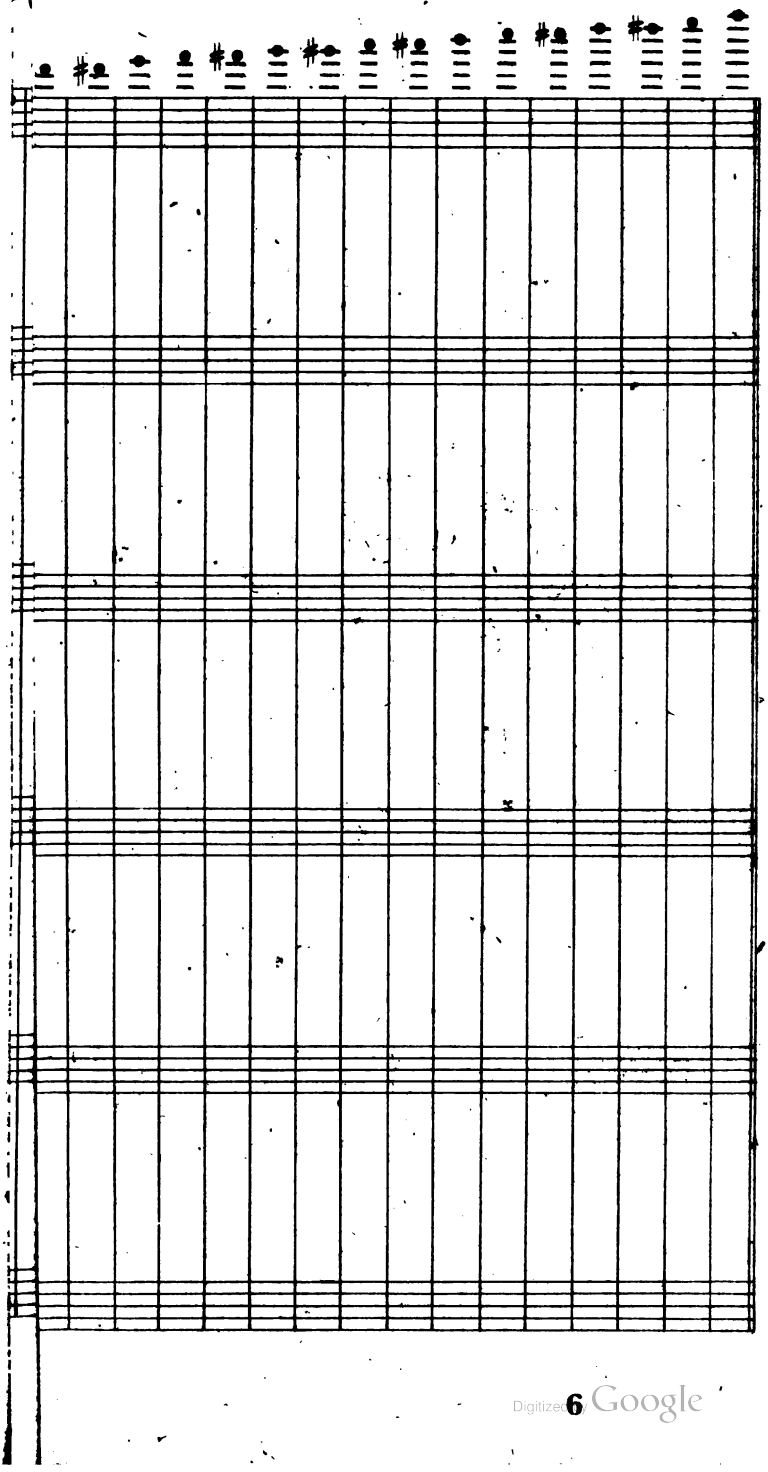


Nro 116.e

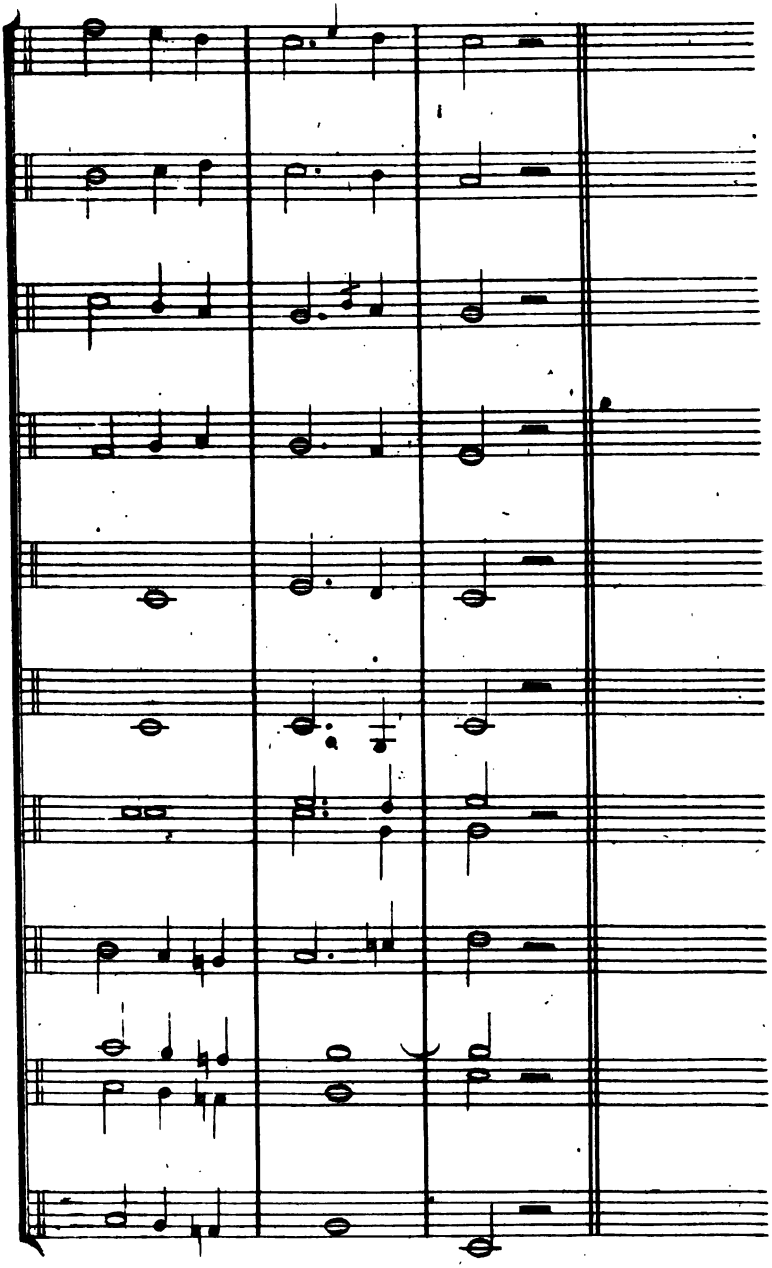




Digitized by Google

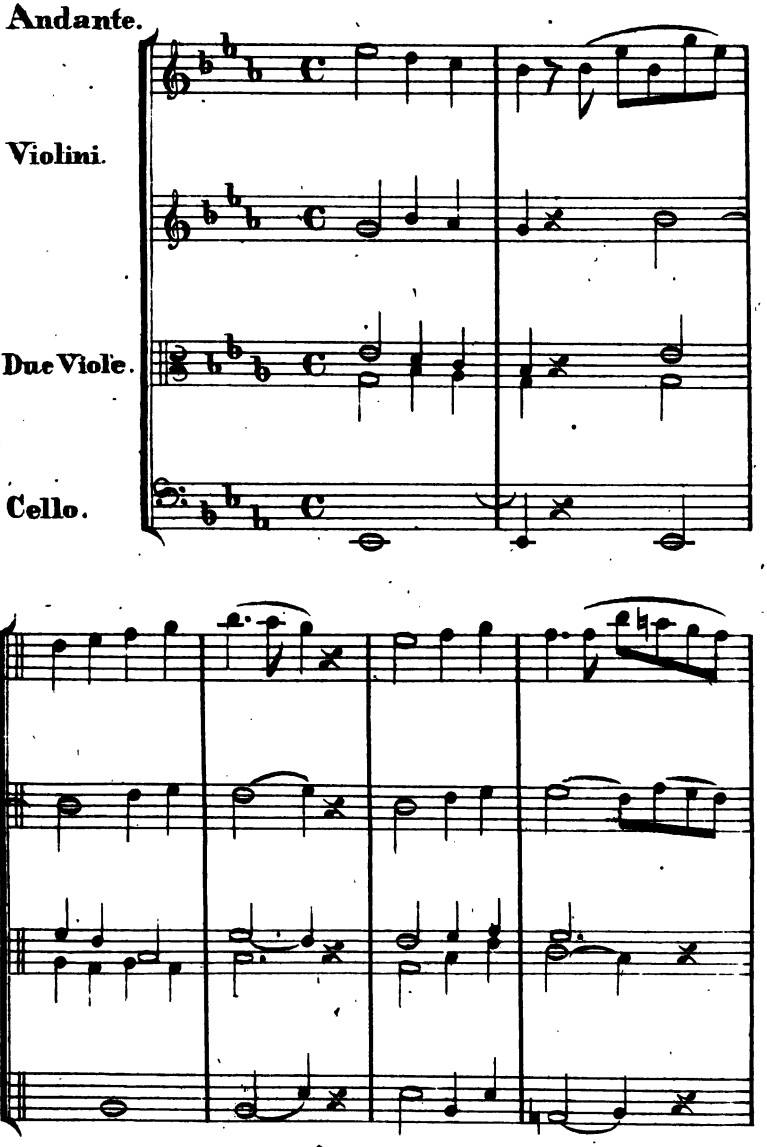


Digitized by Google

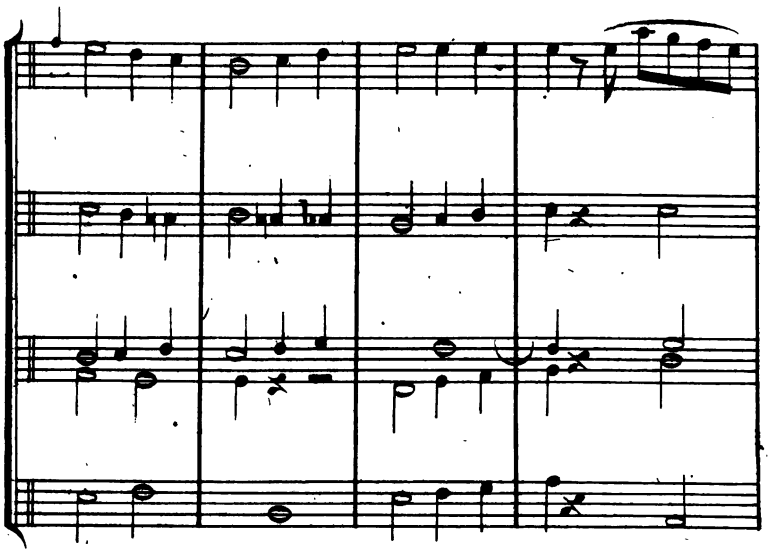


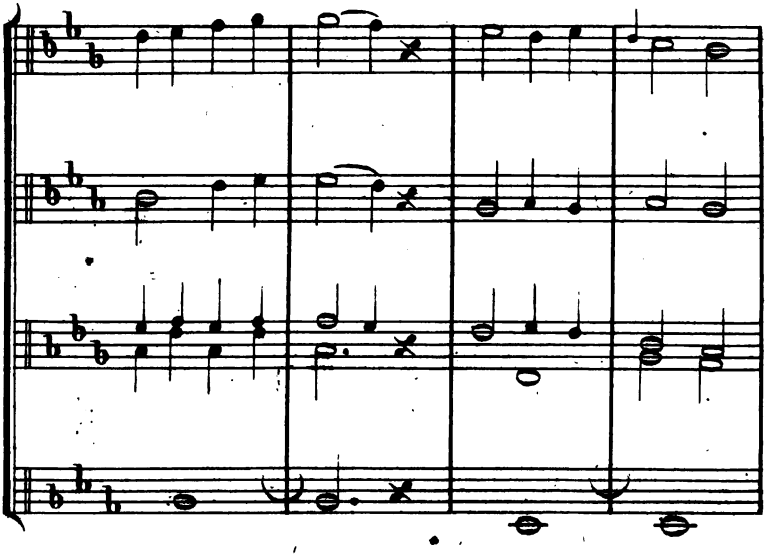
Digitized by Google

Nro. 115. b.

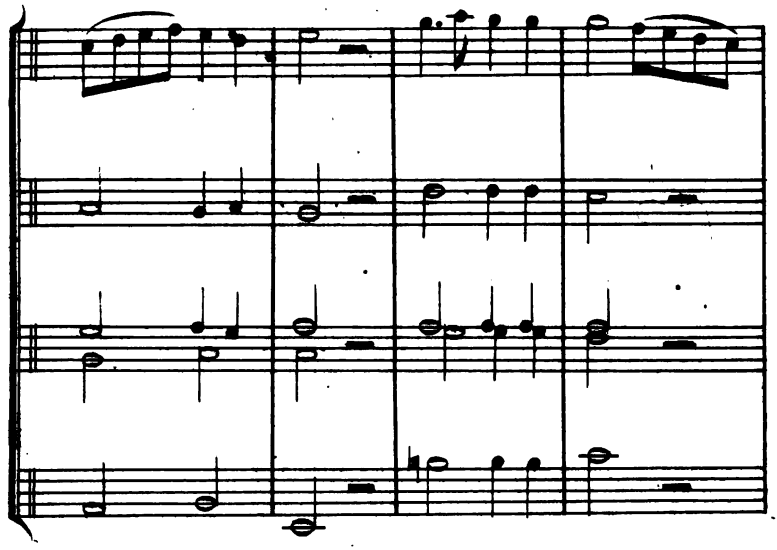


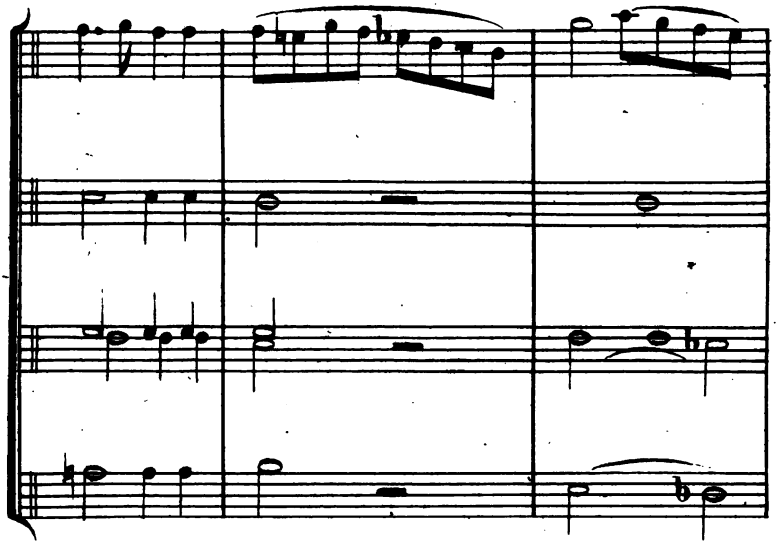
Digitized by Google



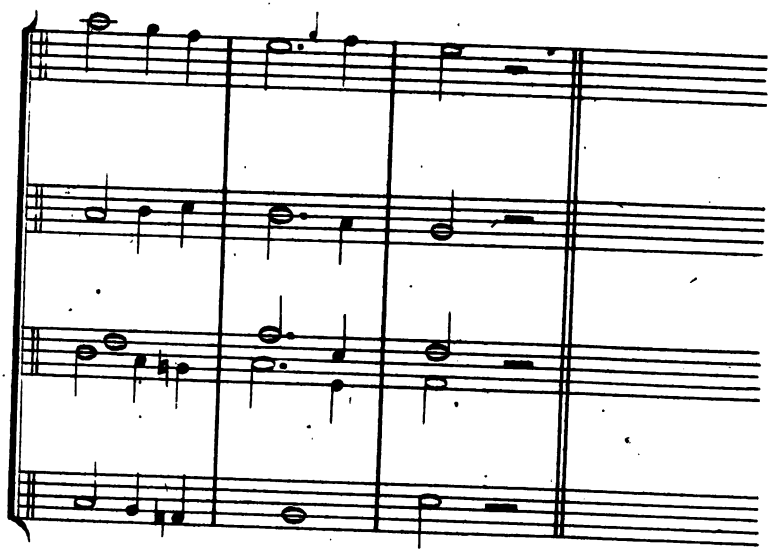


Digitized by Google

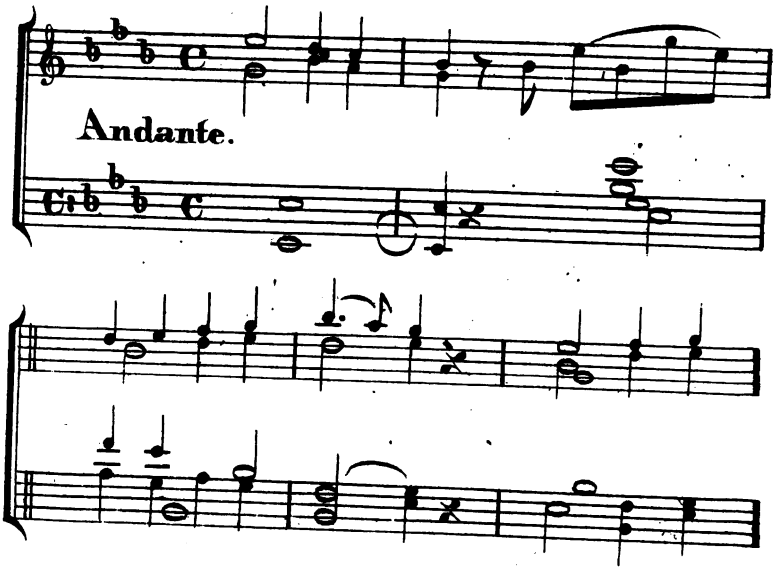




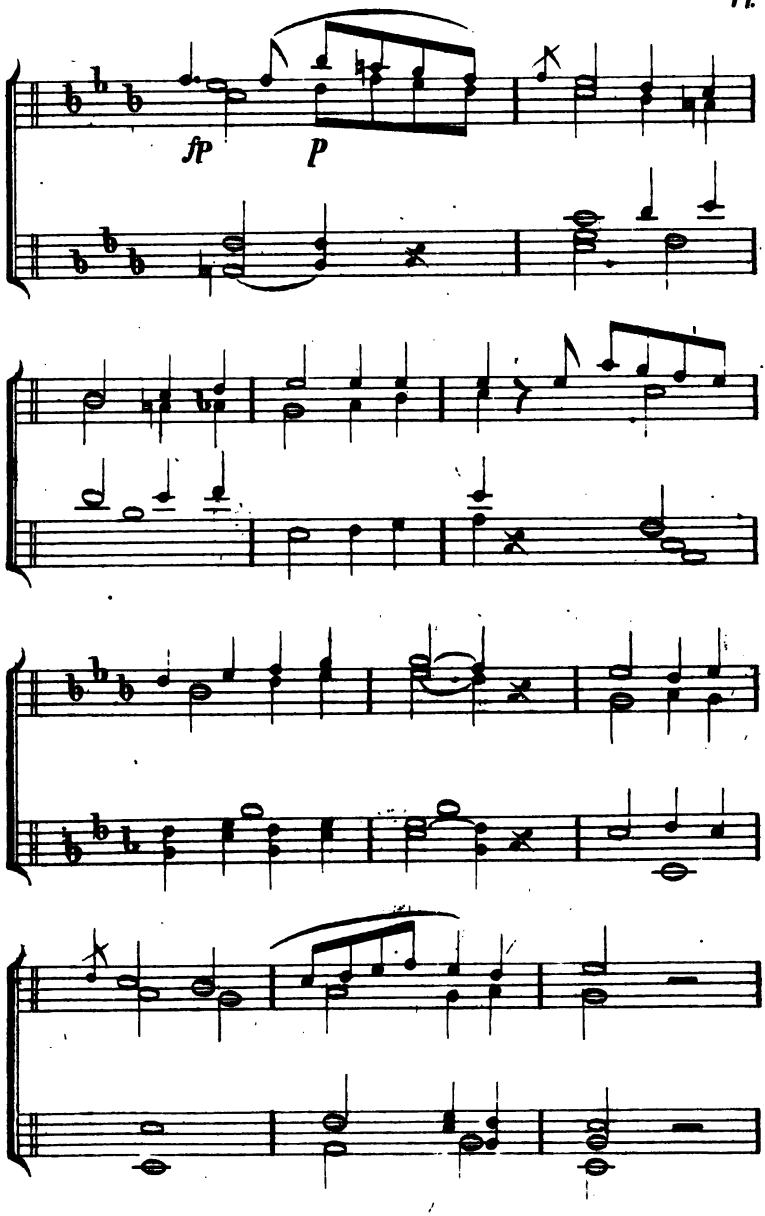
Digitized by Google



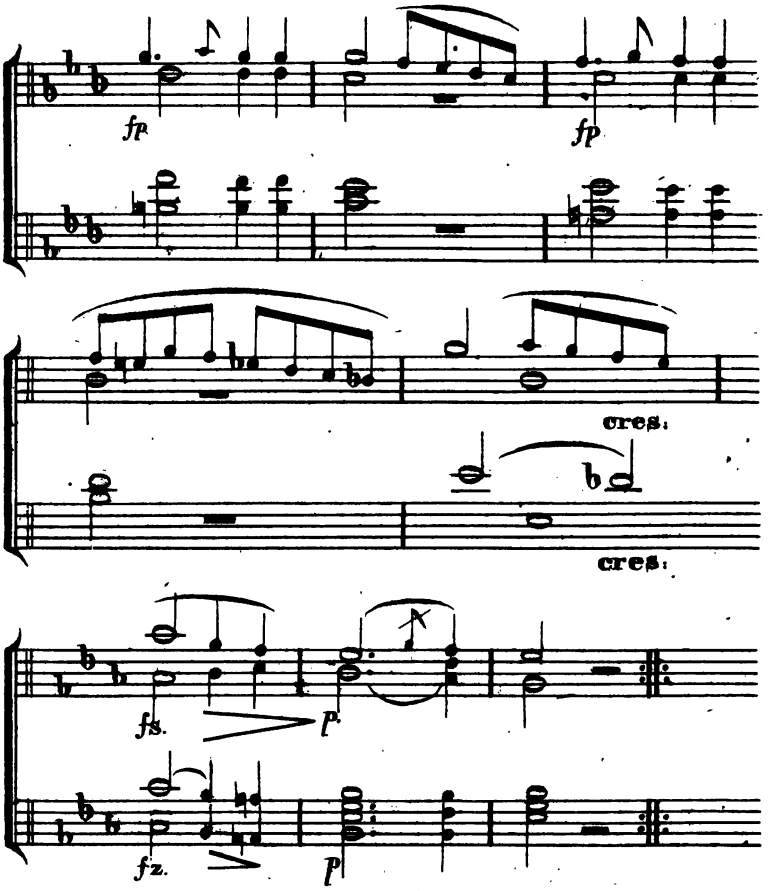
№ 115.2.



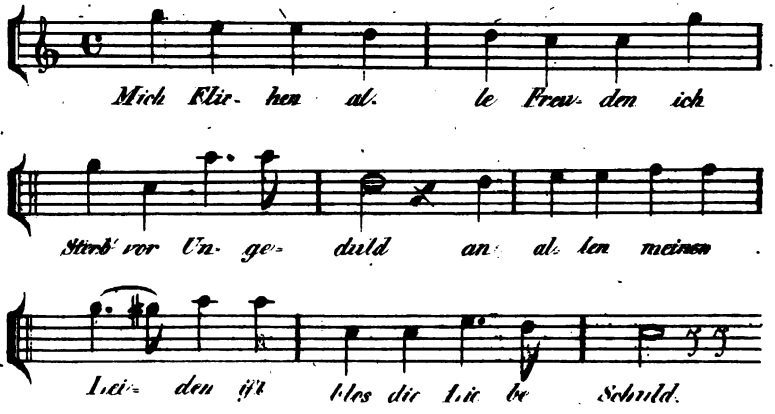
Digitized by Google



Digitized by Google

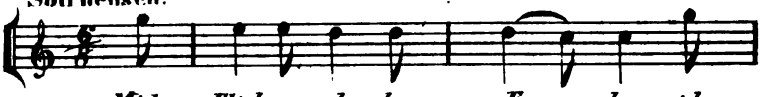


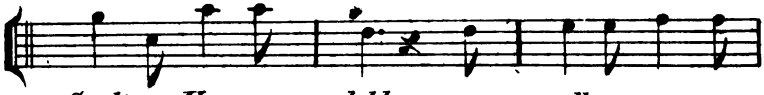
No. 116.

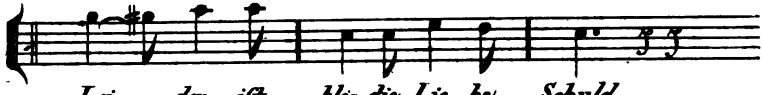


Digitized by Google

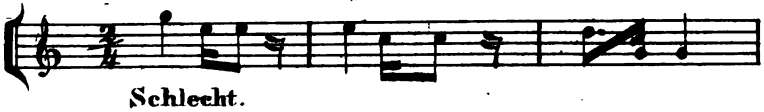
Soll heiſsen.



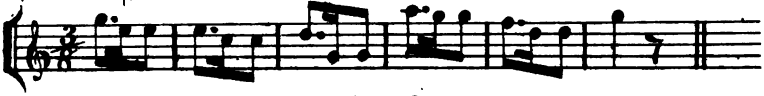




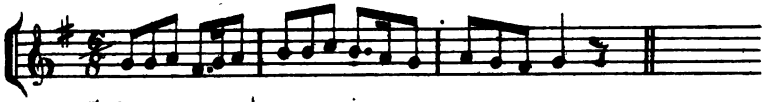
Nro 116.a

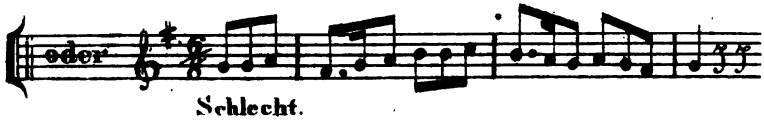


Soll heiſsen.

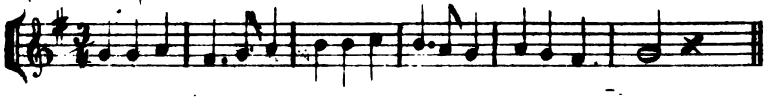


Nro 116.b



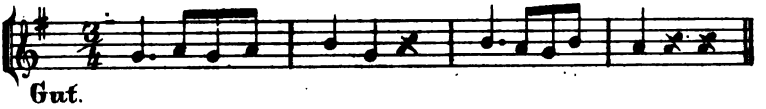


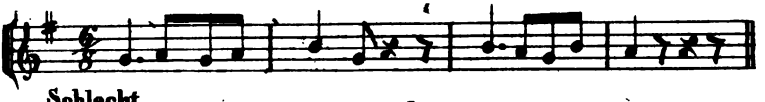
Soll heiſsen.



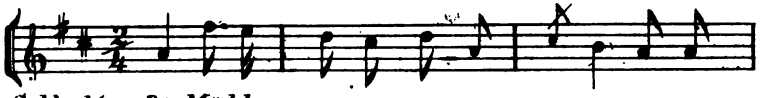
Digitized by Google

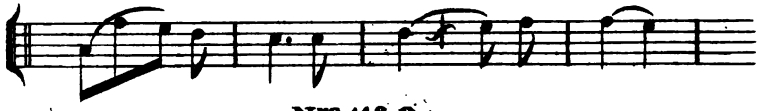
Nro 116.c



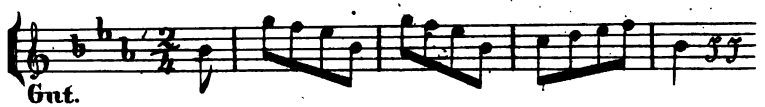


Nro 116.d.

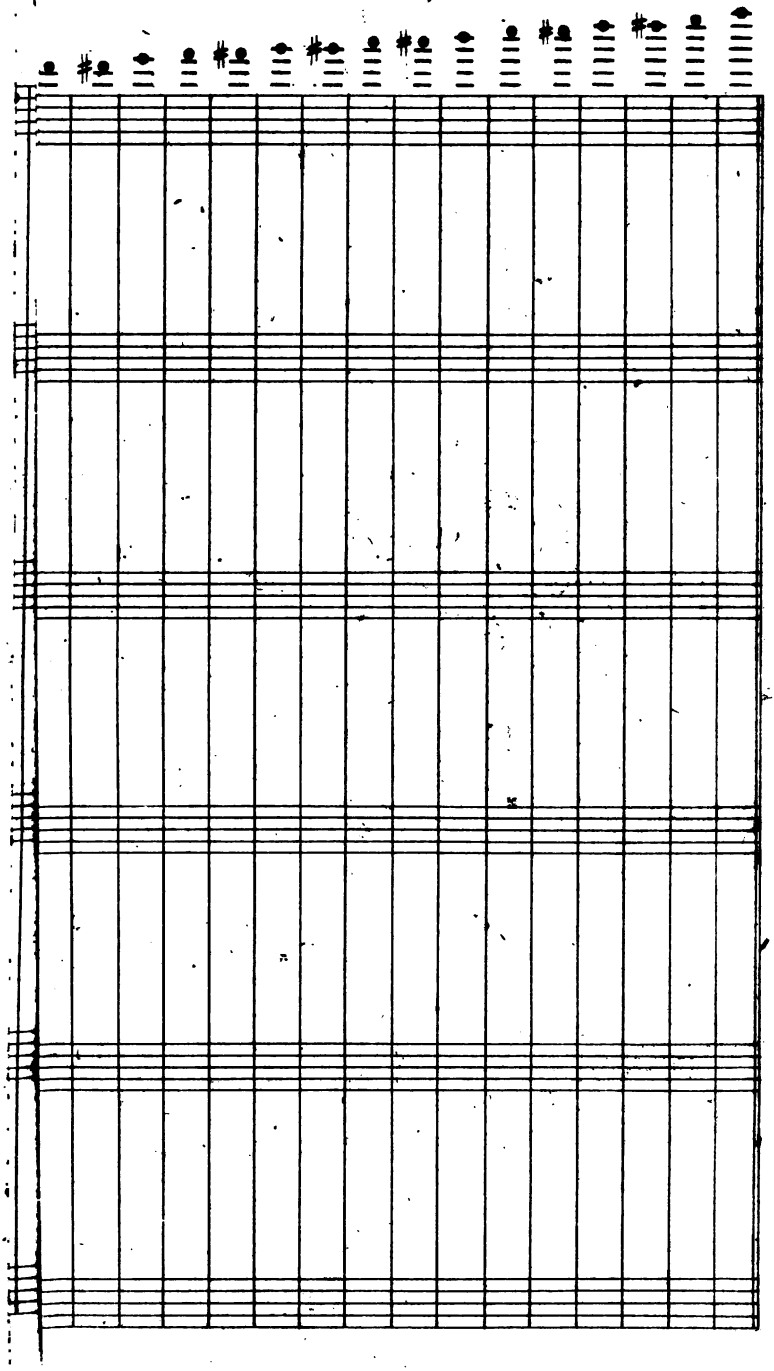




Nro 116.e.

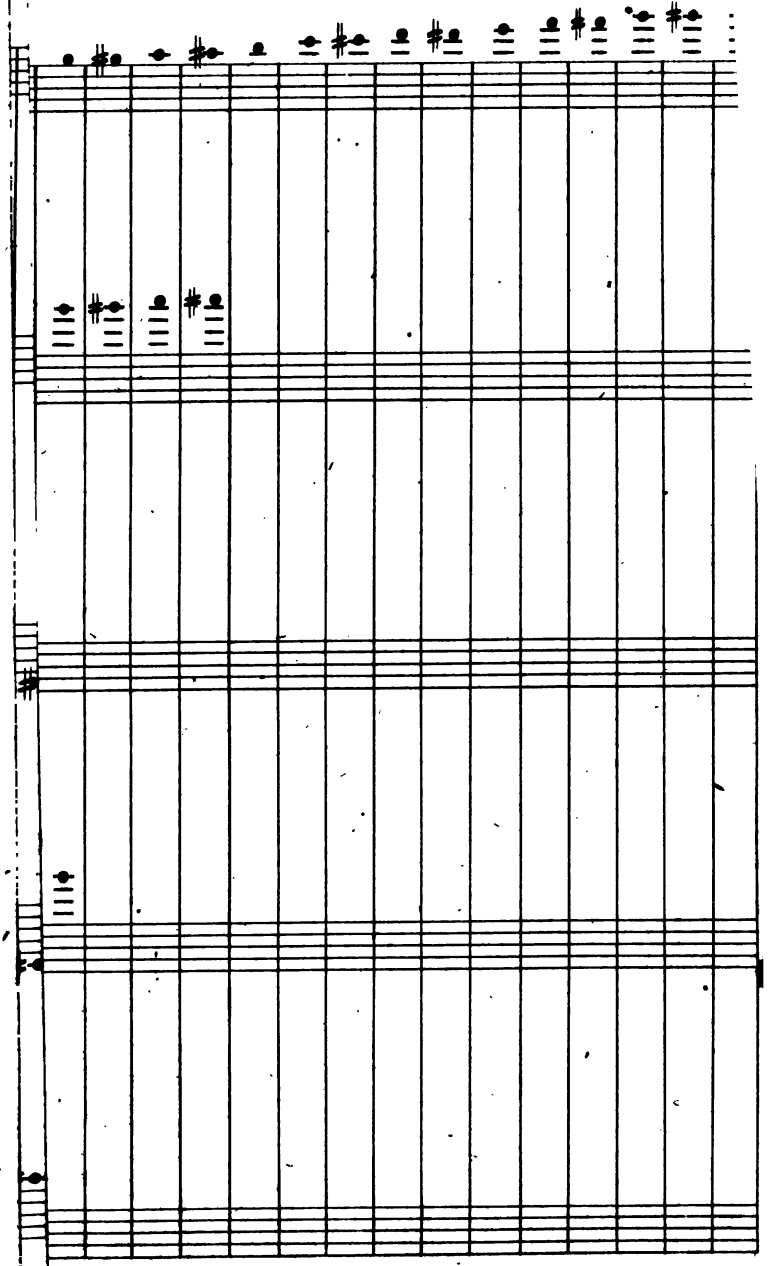


Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

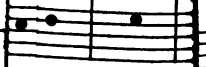


Digitized by Google

Digitized by Google

Tabelle

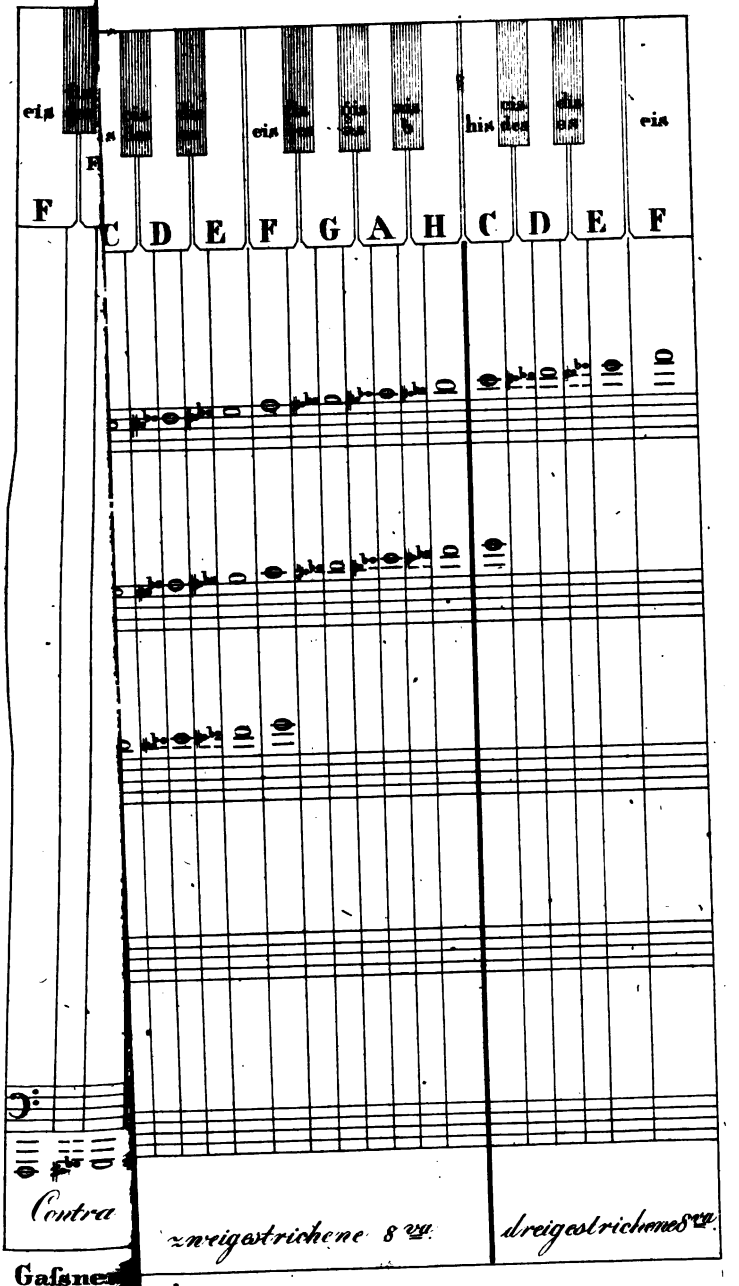
18.	1	29.	30.	31.	32	33.	34.
d.	e	a.	h.	c.	d.	e.	f.
gestrichene				Viergestrichene Octave.			
h.	c.	f.					
		Octave.					
e.	f.						
ste Octave.							
c.	d.						
Eingestrich							
cf.	g.						



Digitized by Google

Digitized by Google

Tab. I



Gasner

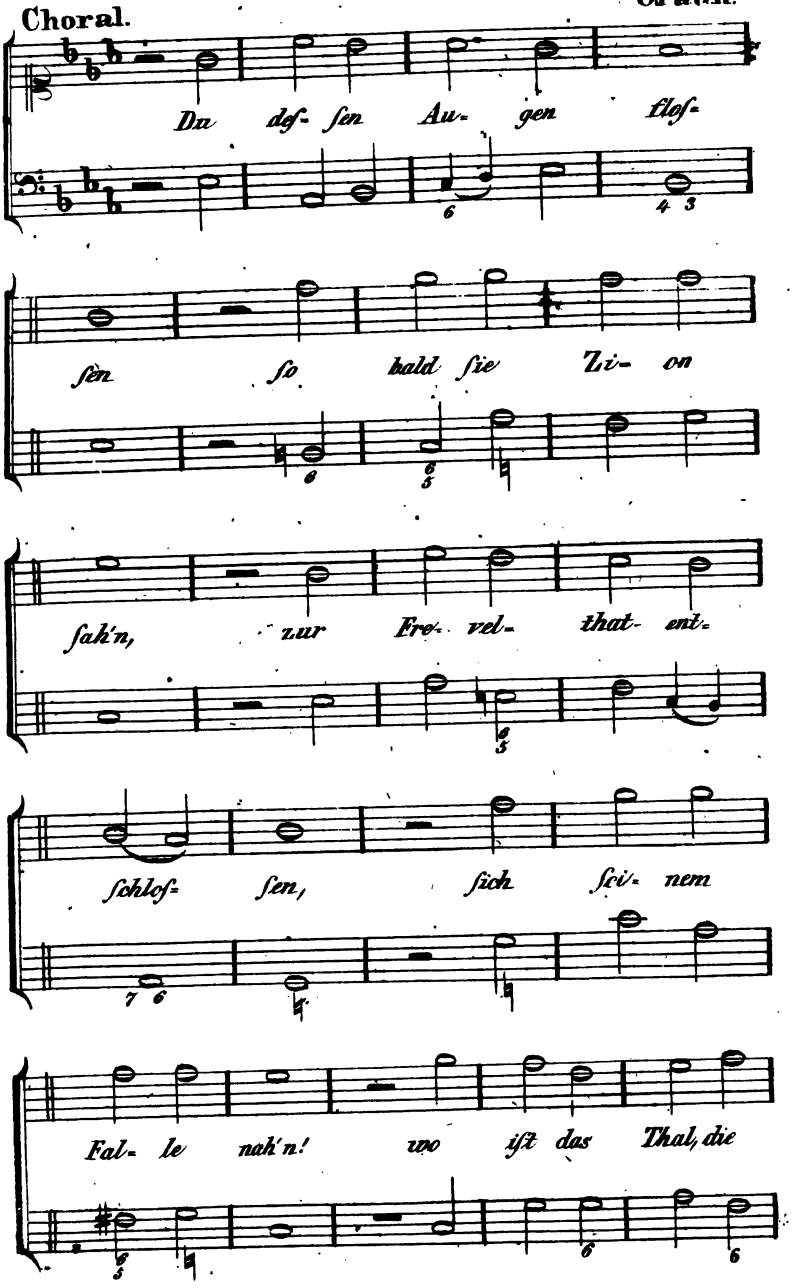
Digitized by Google

Digitized by Google

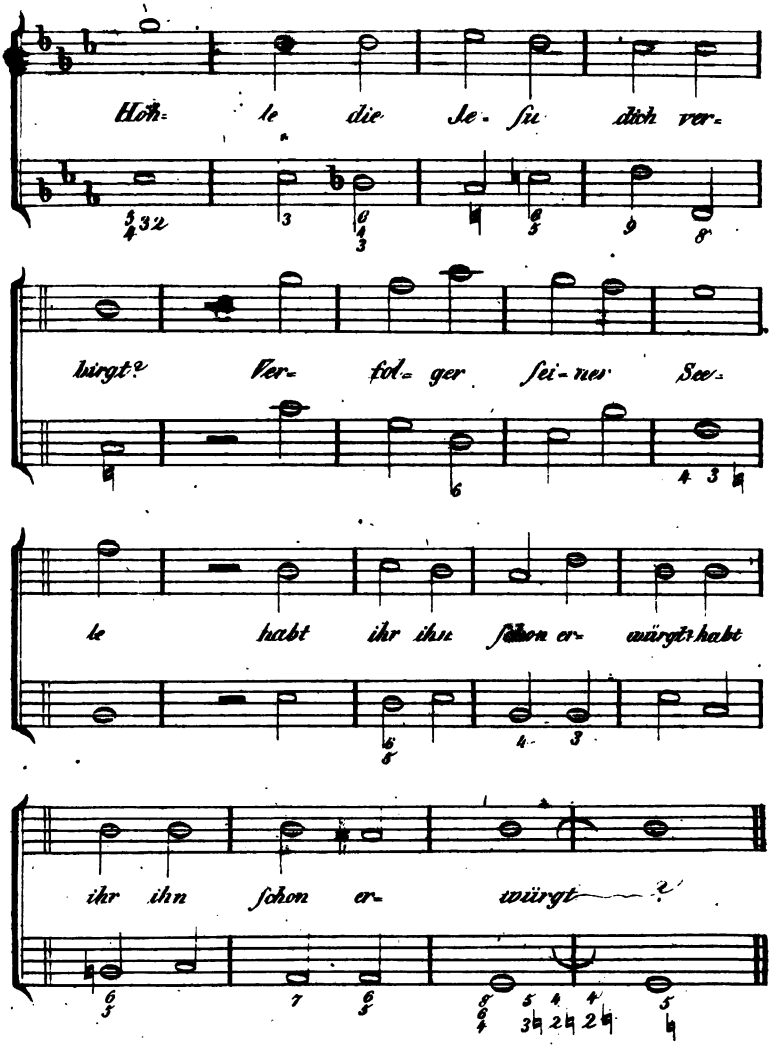
Nro. 117.

Graun.

Choral.



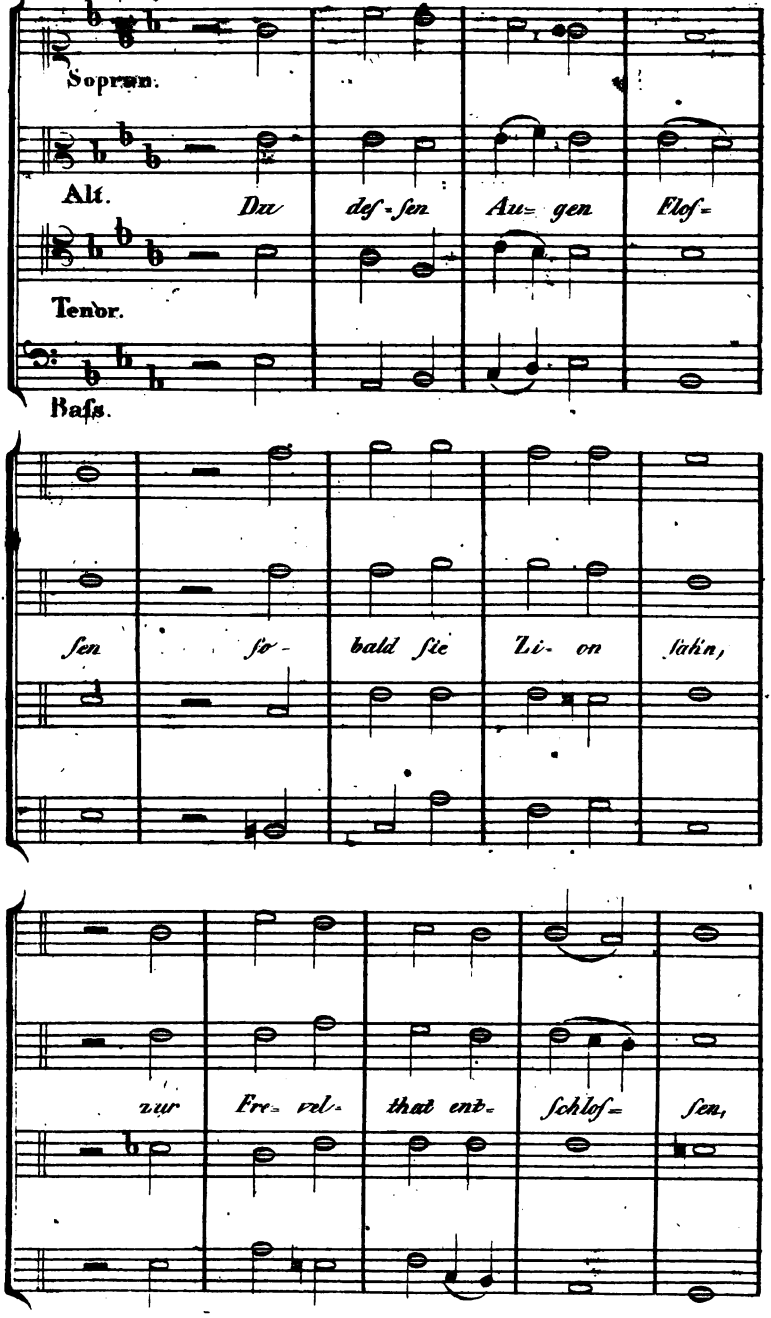
Digitized by Google



Digitized by Google

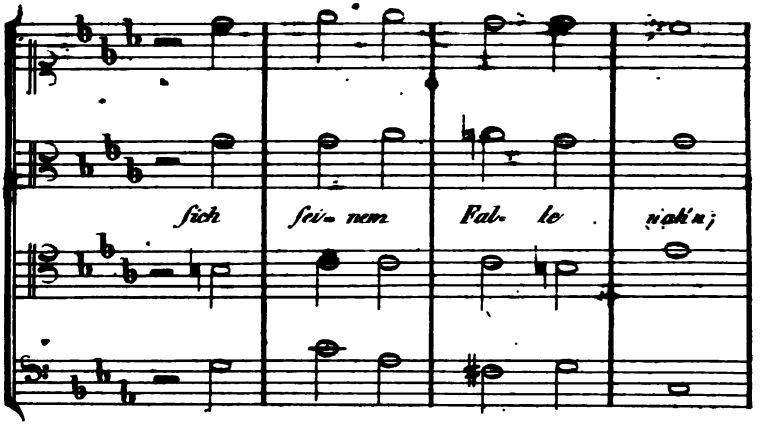
Nro. 11.

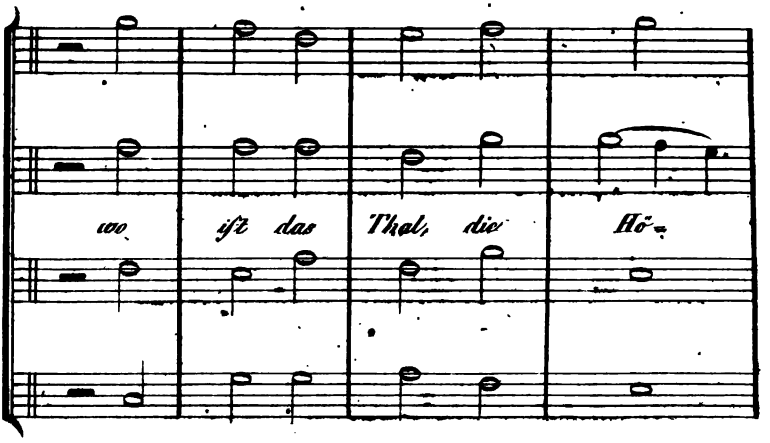
Choral. Graun.

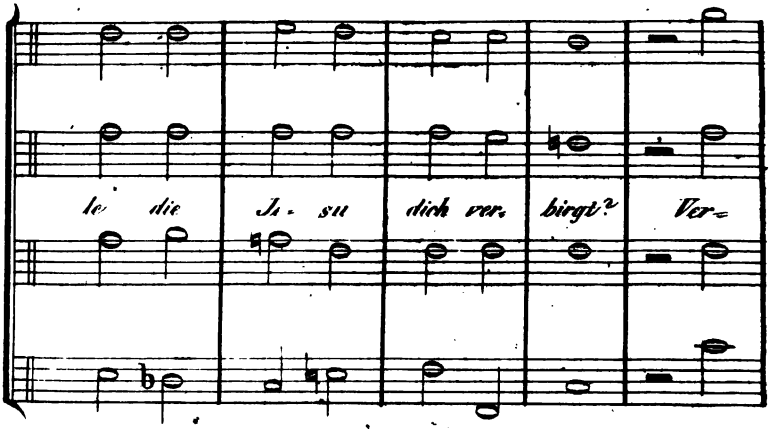


8.

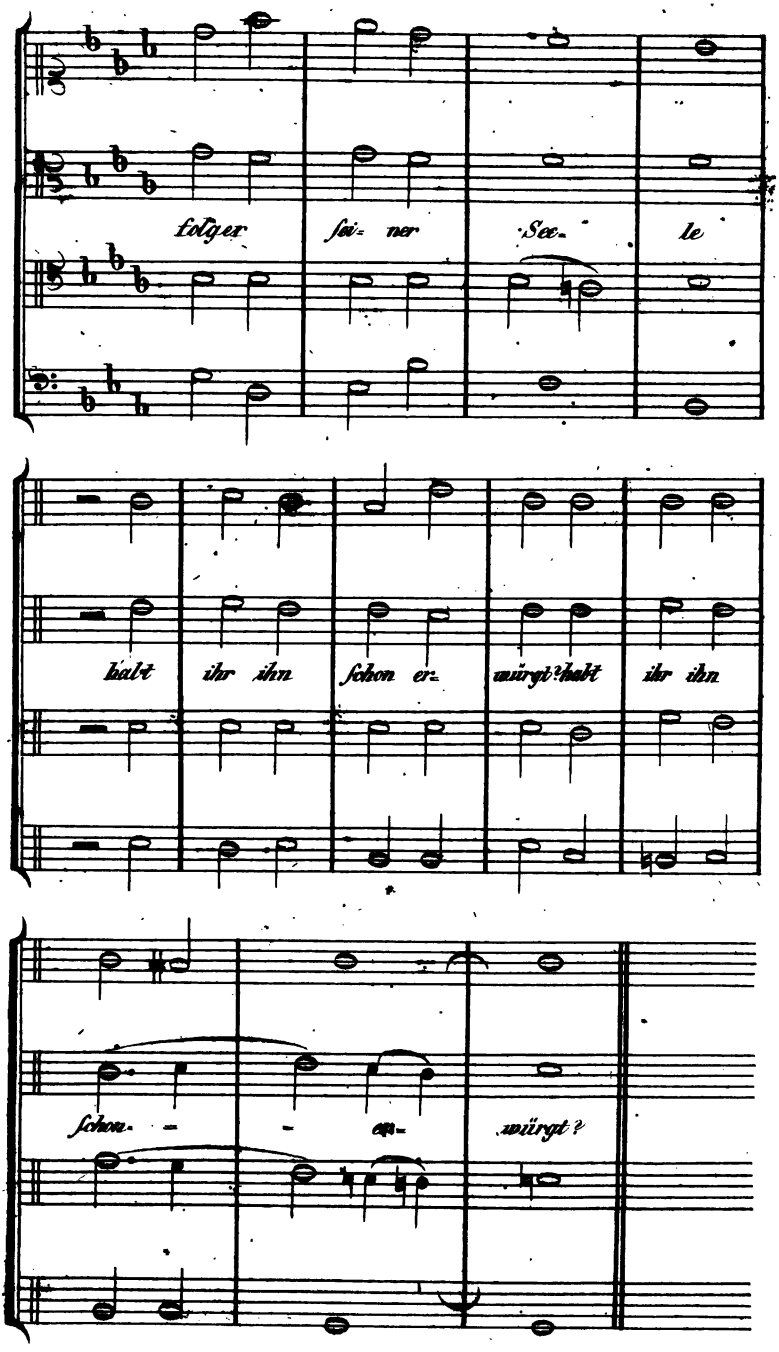
Digitized by Google







Digitized by Google



Digitized by Google

Nº 118.

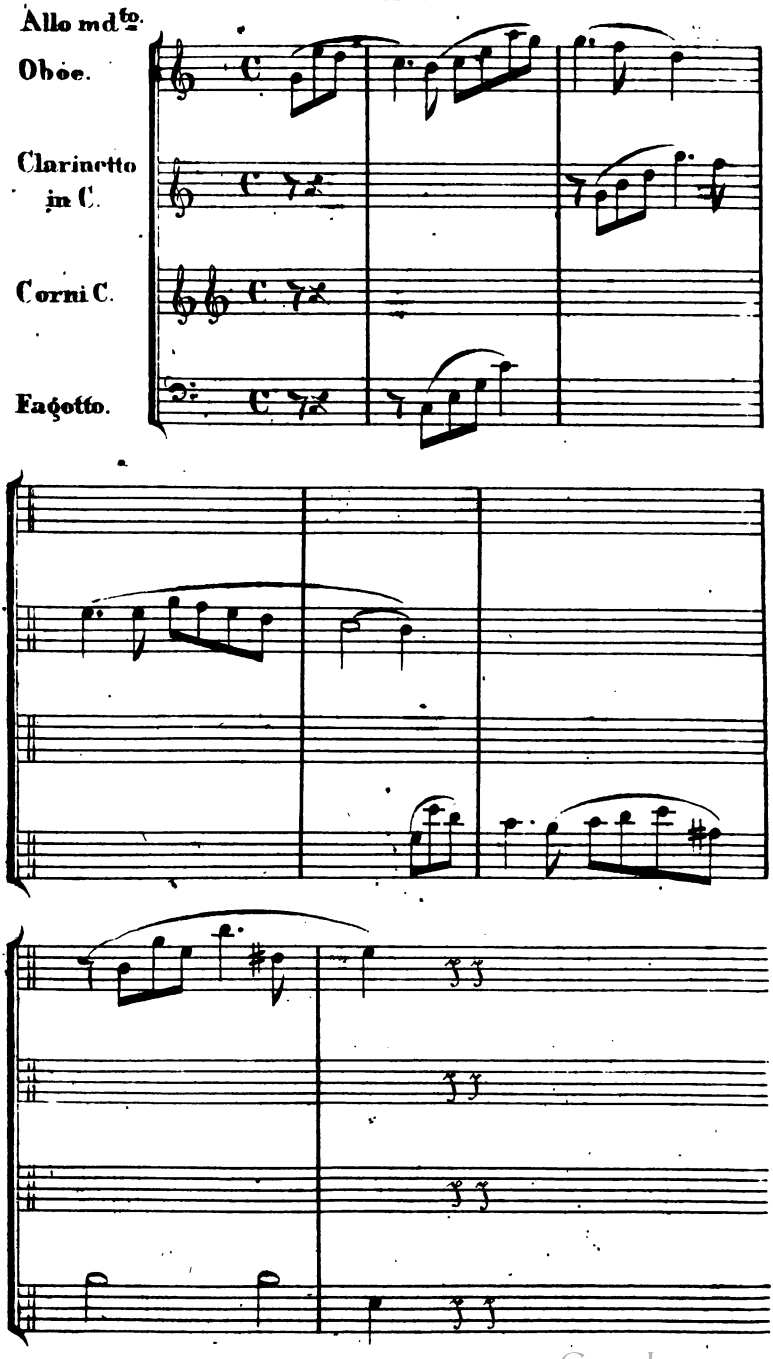
Allo mdto.

Oboe.

Clarinetto in C.

Corni C.

Fagotto.



Digitized by Google

Derselbe Entwurf auf eine andere Art.

Allo mdto.

Oboe.

Clarinetto.

Façott.

Oboe.

Nro. 118.a Ausführung.

Allo moderato.

Oboe.

Clarinetto.

Corni. C.

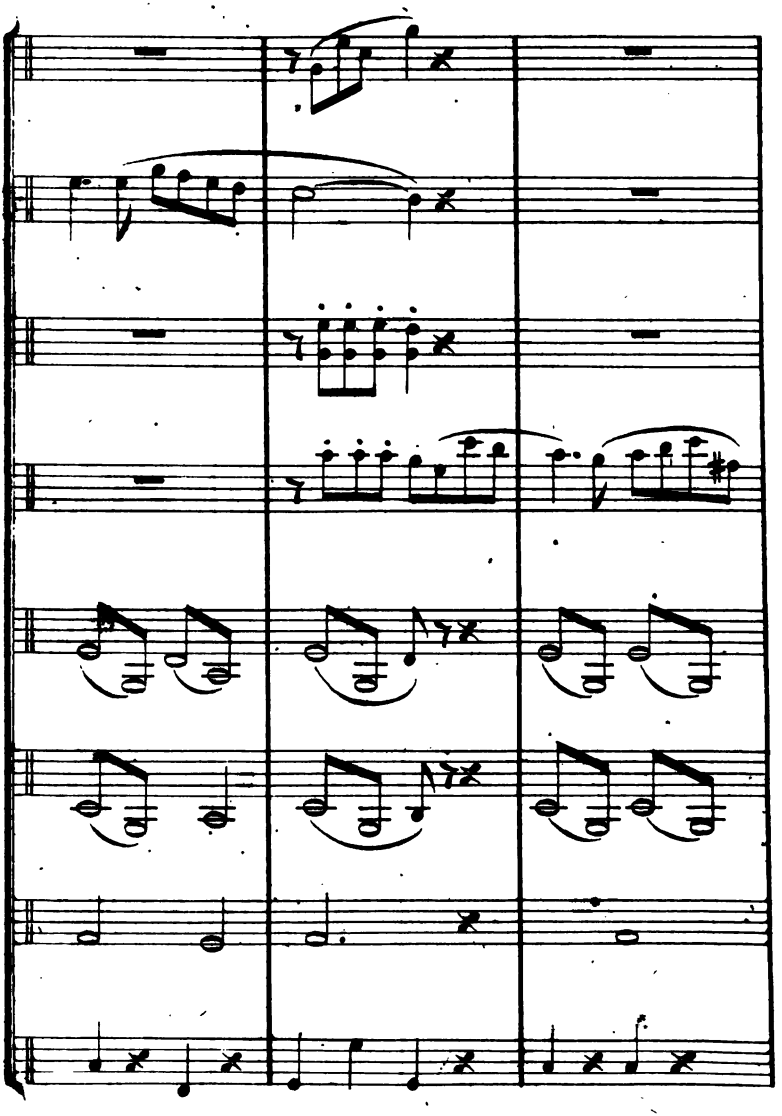
Façotto

Violini.

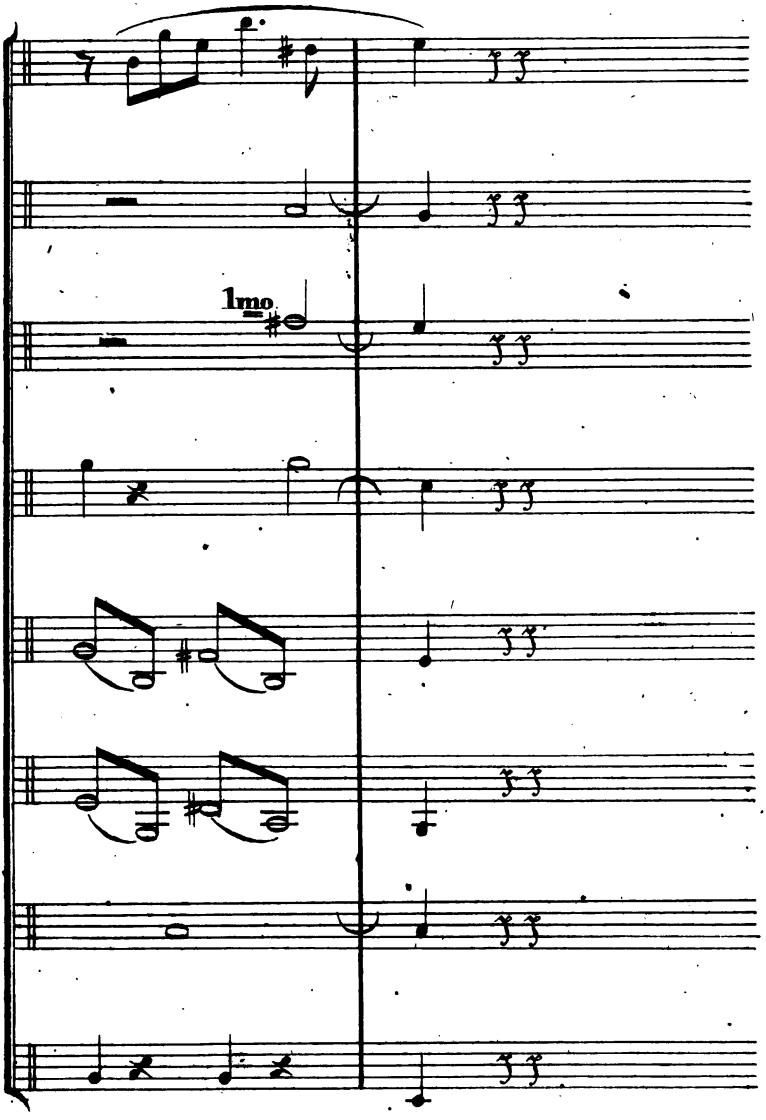
Viola.

Baſso.

Digitized by Google

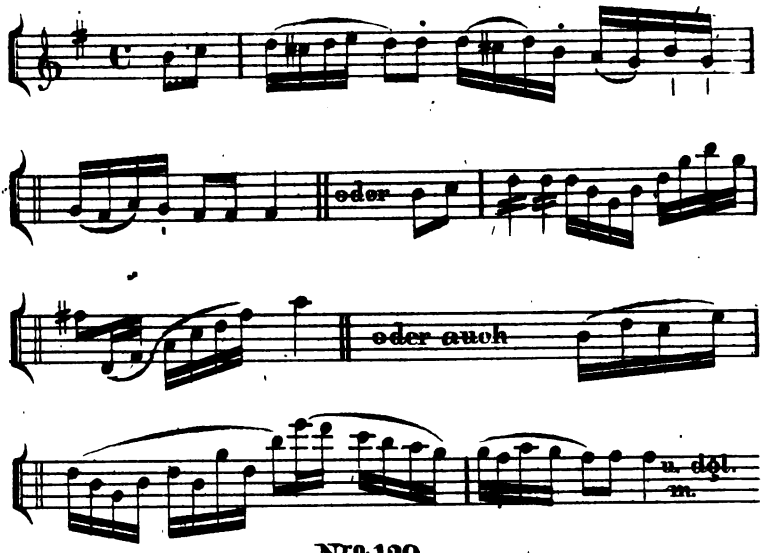


Digitized by Google

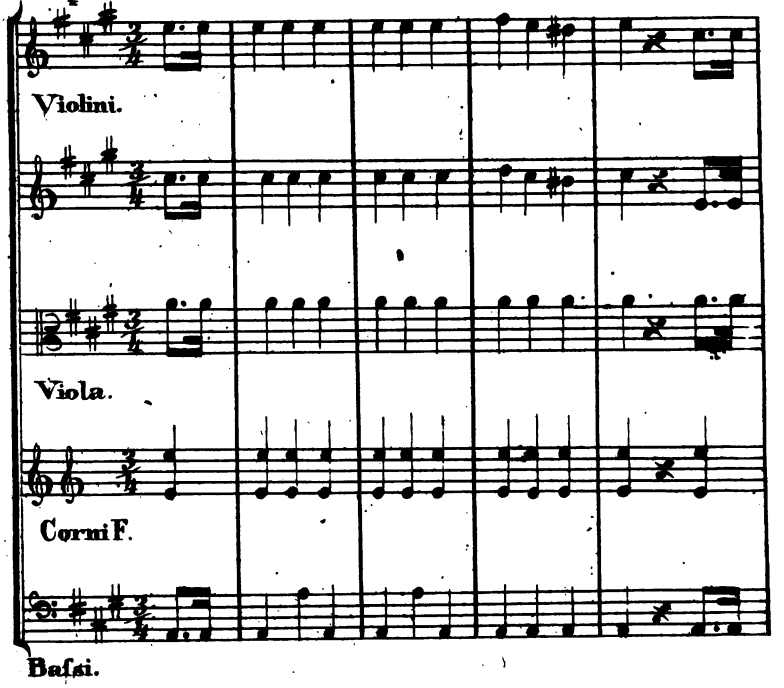


Digitized by Google

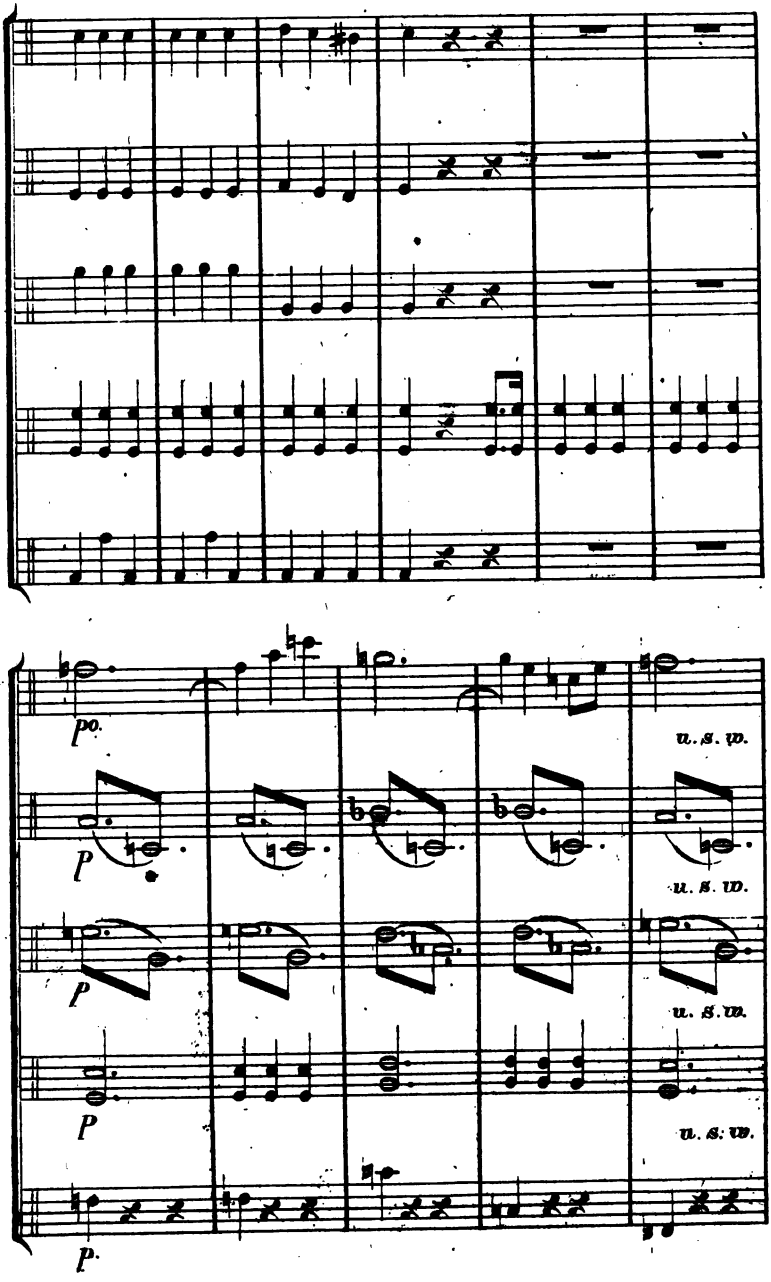
Nro 119. Siehe Nro 1.



Nro 120.

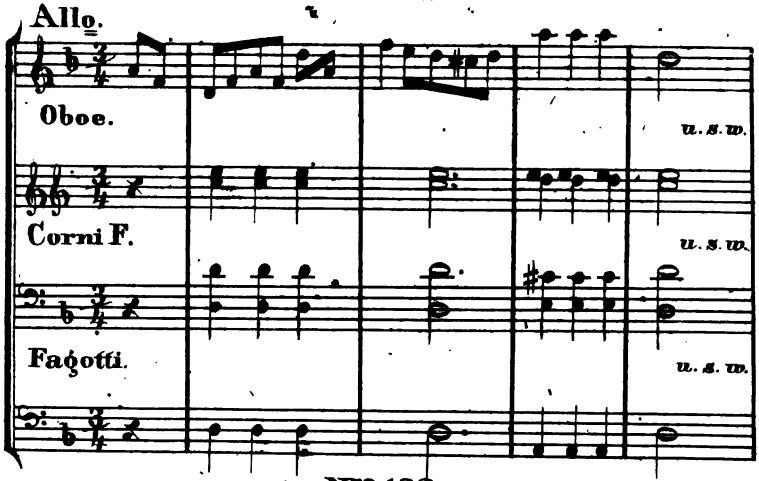


Digitized by Google

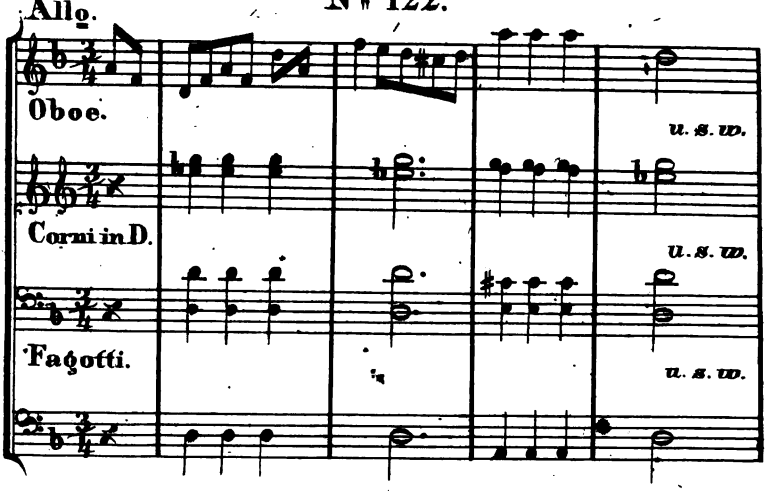


Digitized by Google

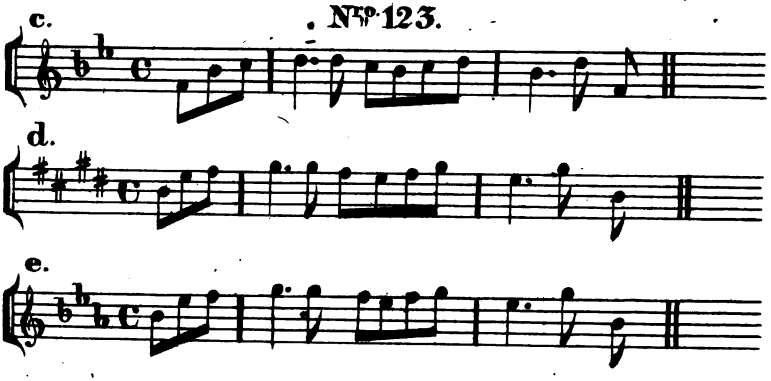
Nro 121.



Nro 122.

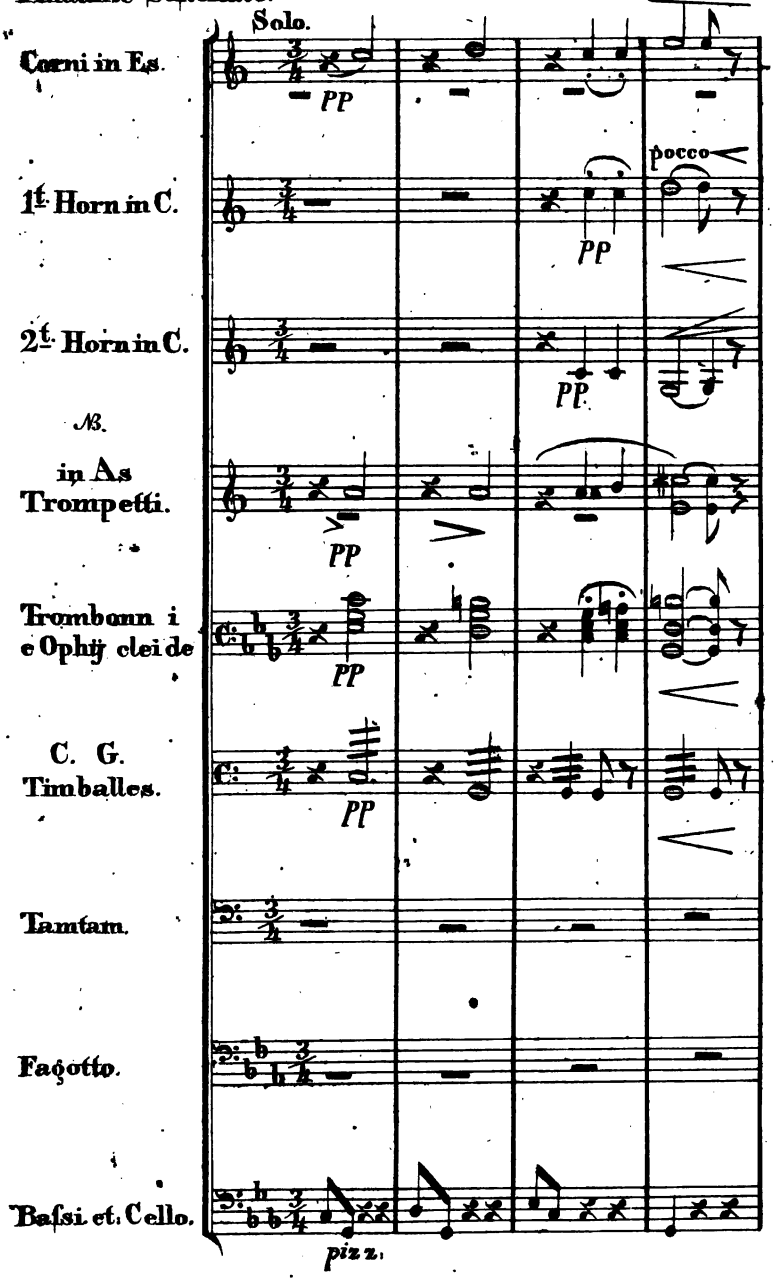


Nro 123.

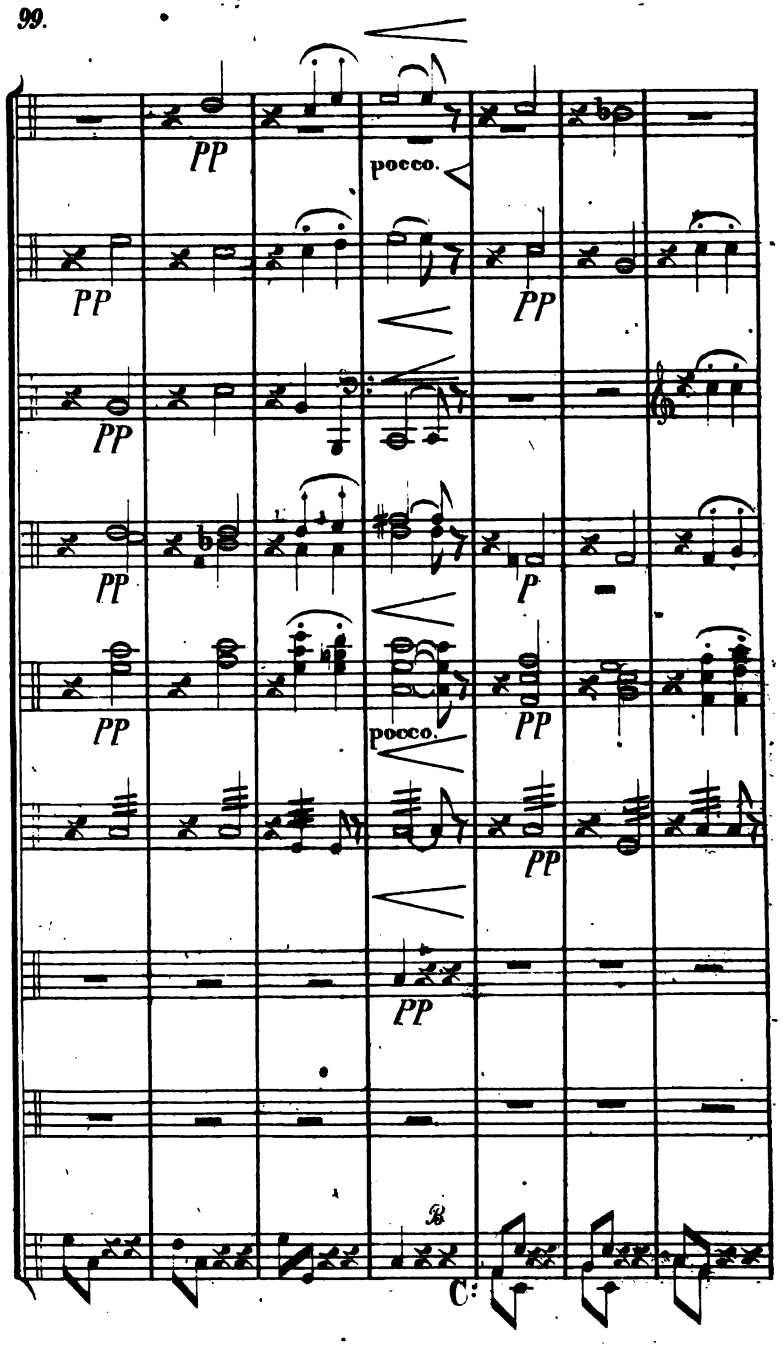


Digitized by Google

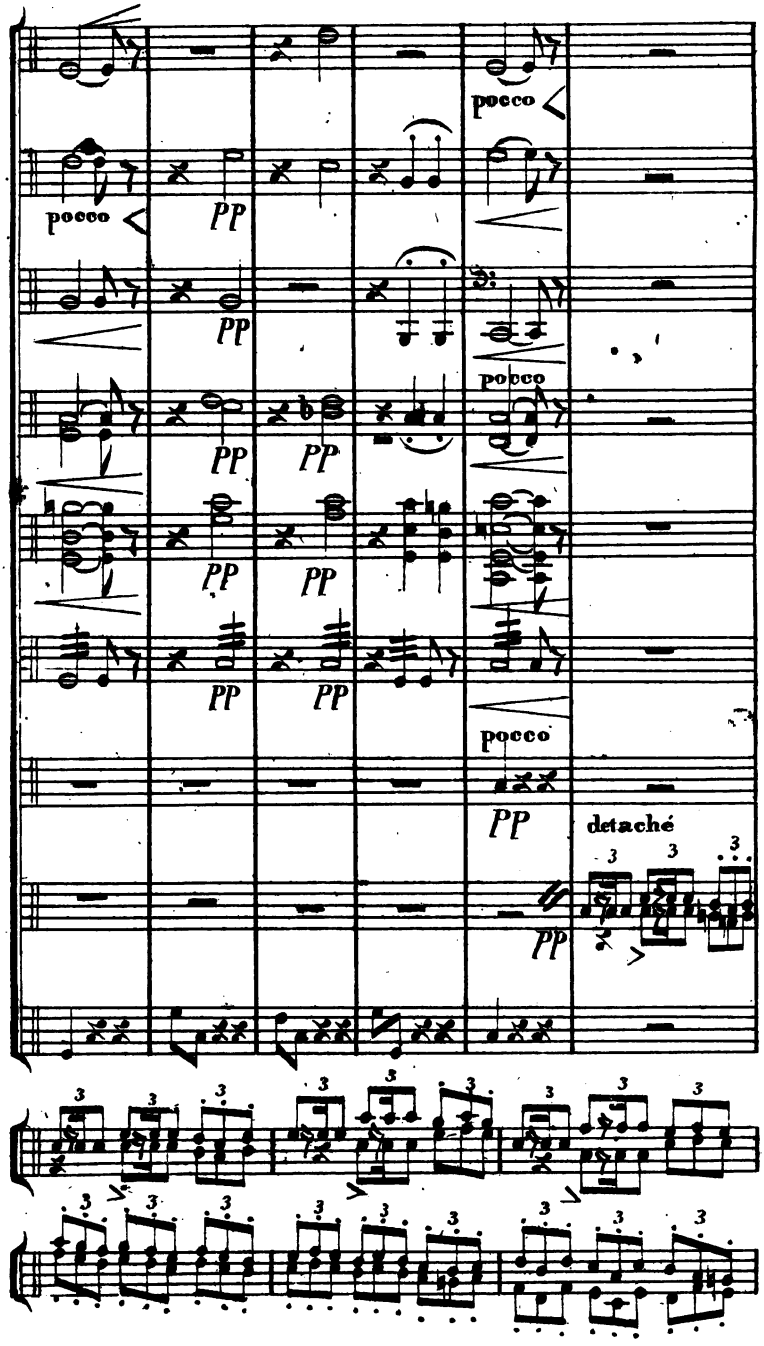
Andante Softenuto.



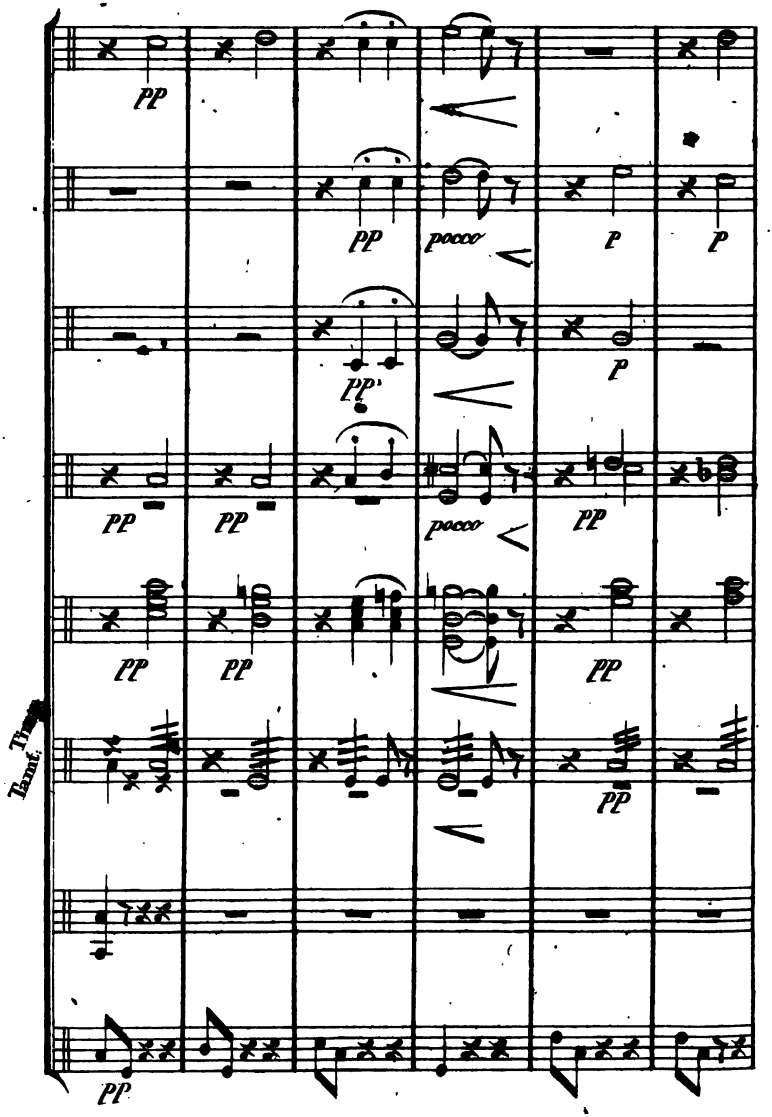
Digitized by Google



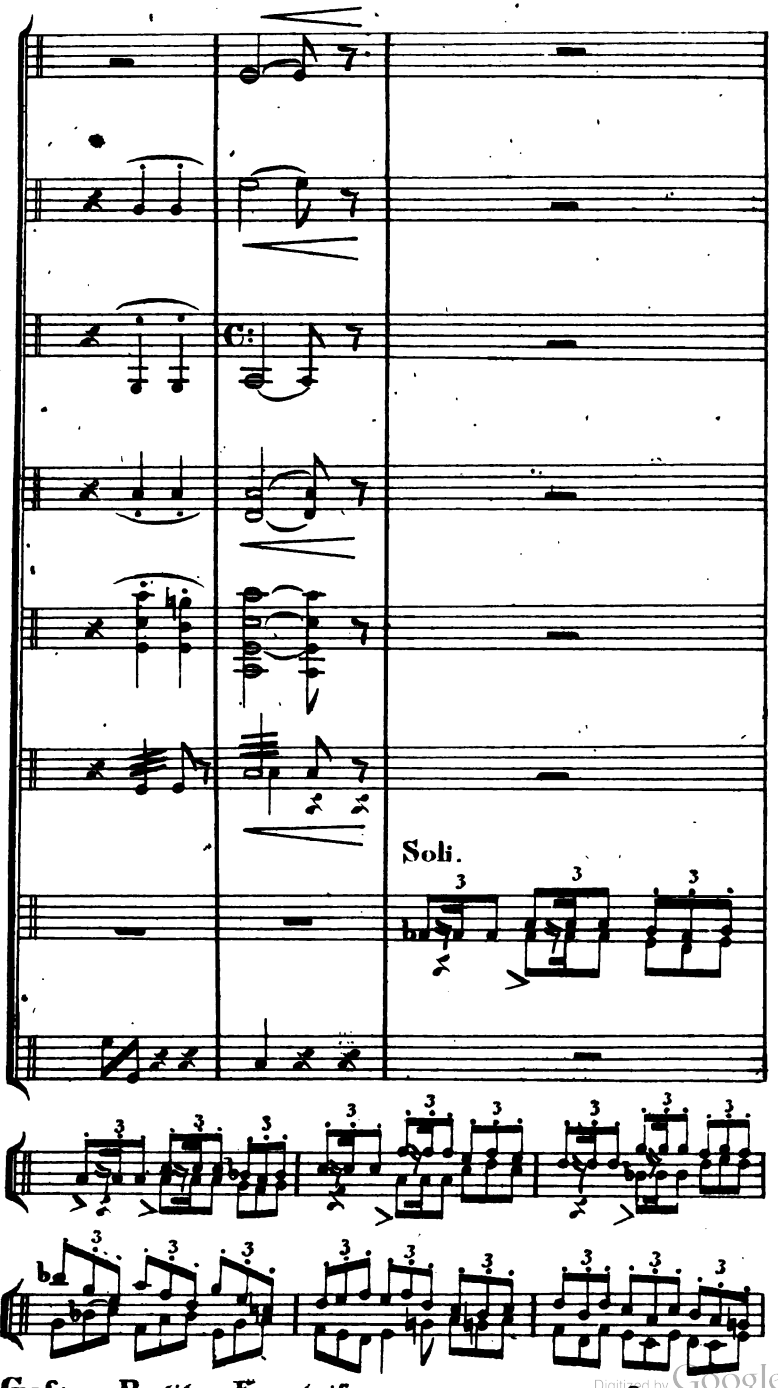
Digitized by Google



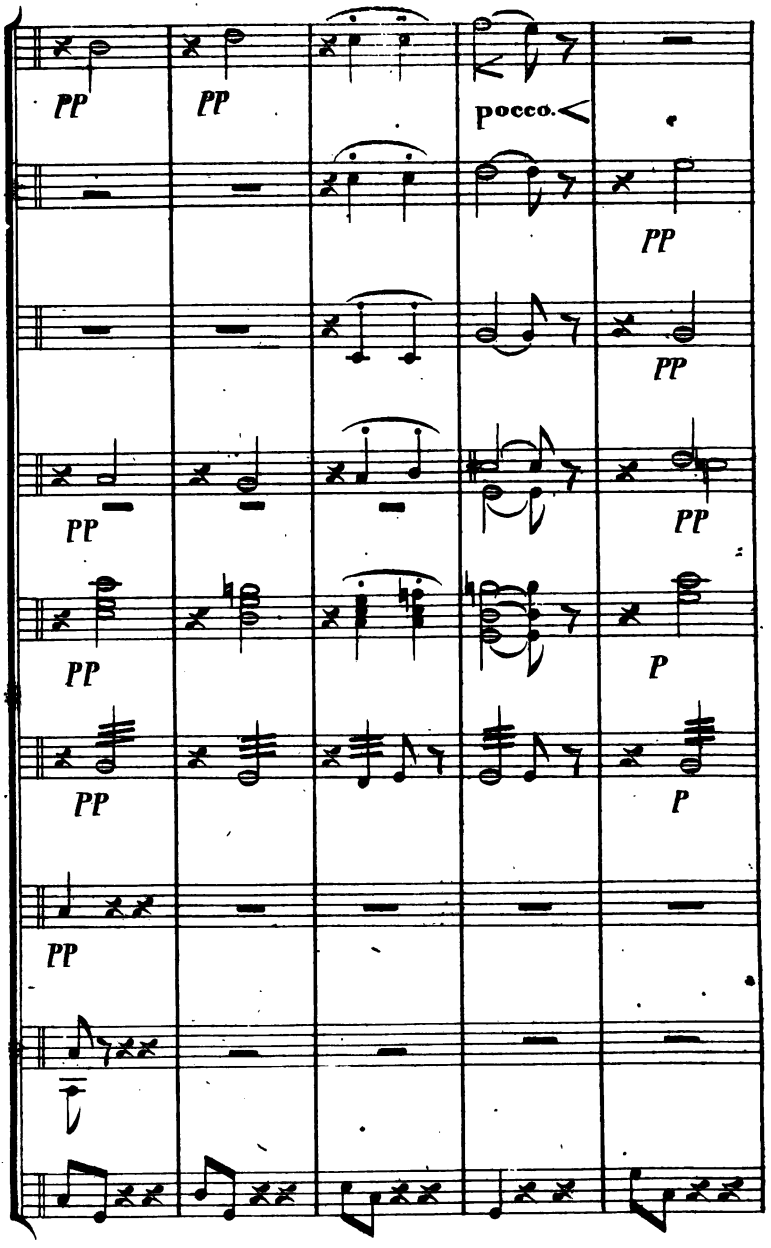
Digitized by Google



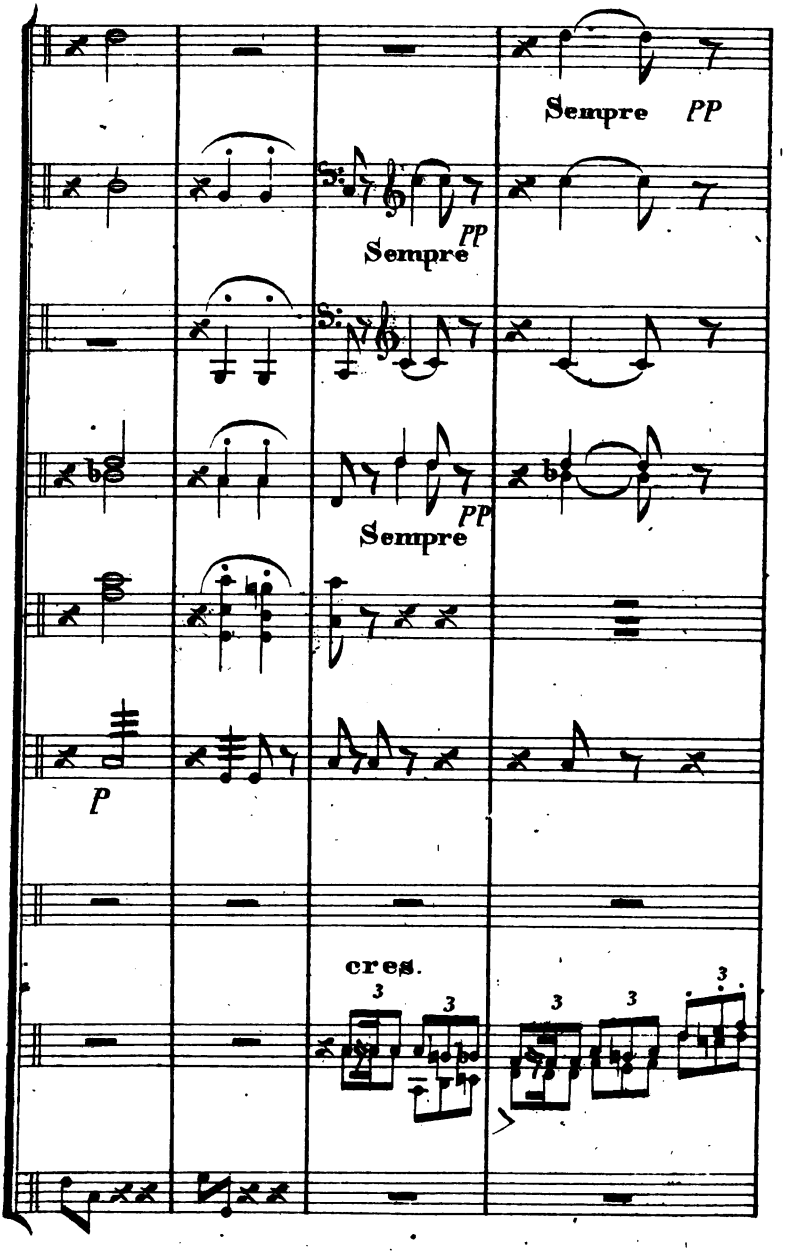
Digitized by Google



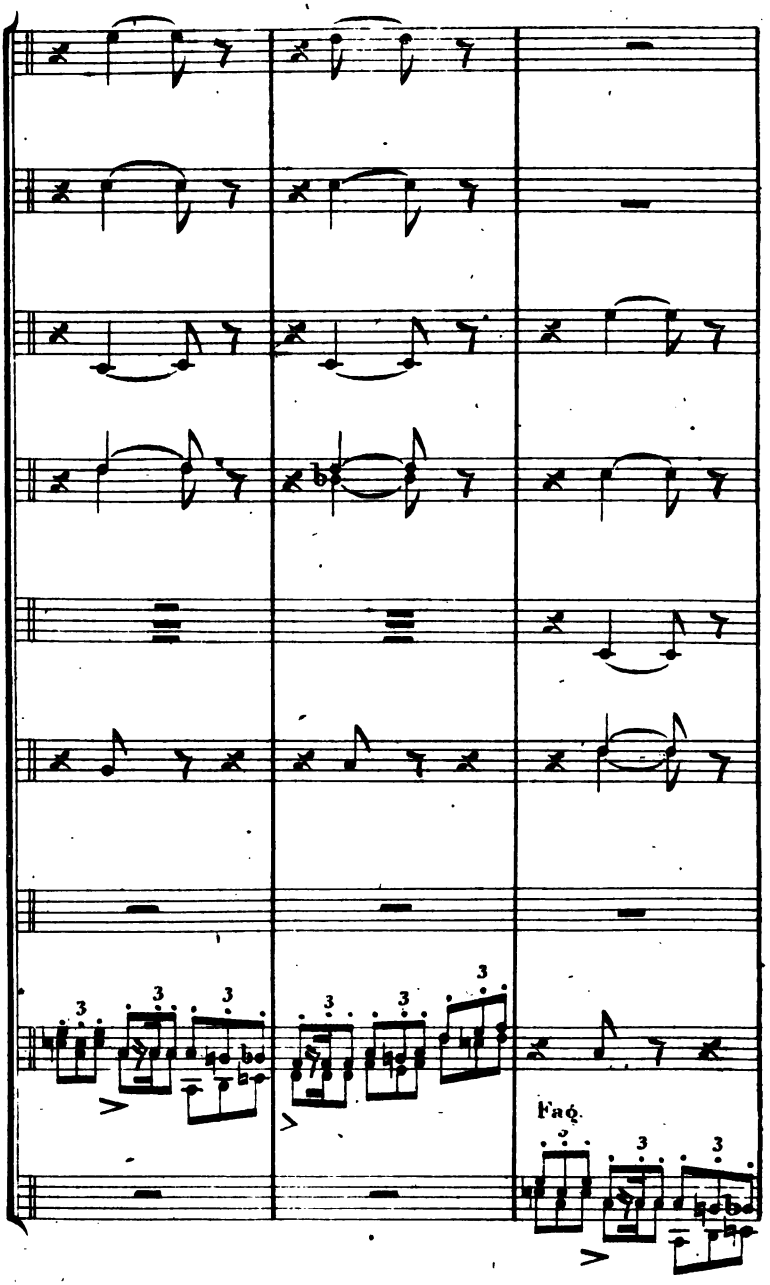
Digitized by Google



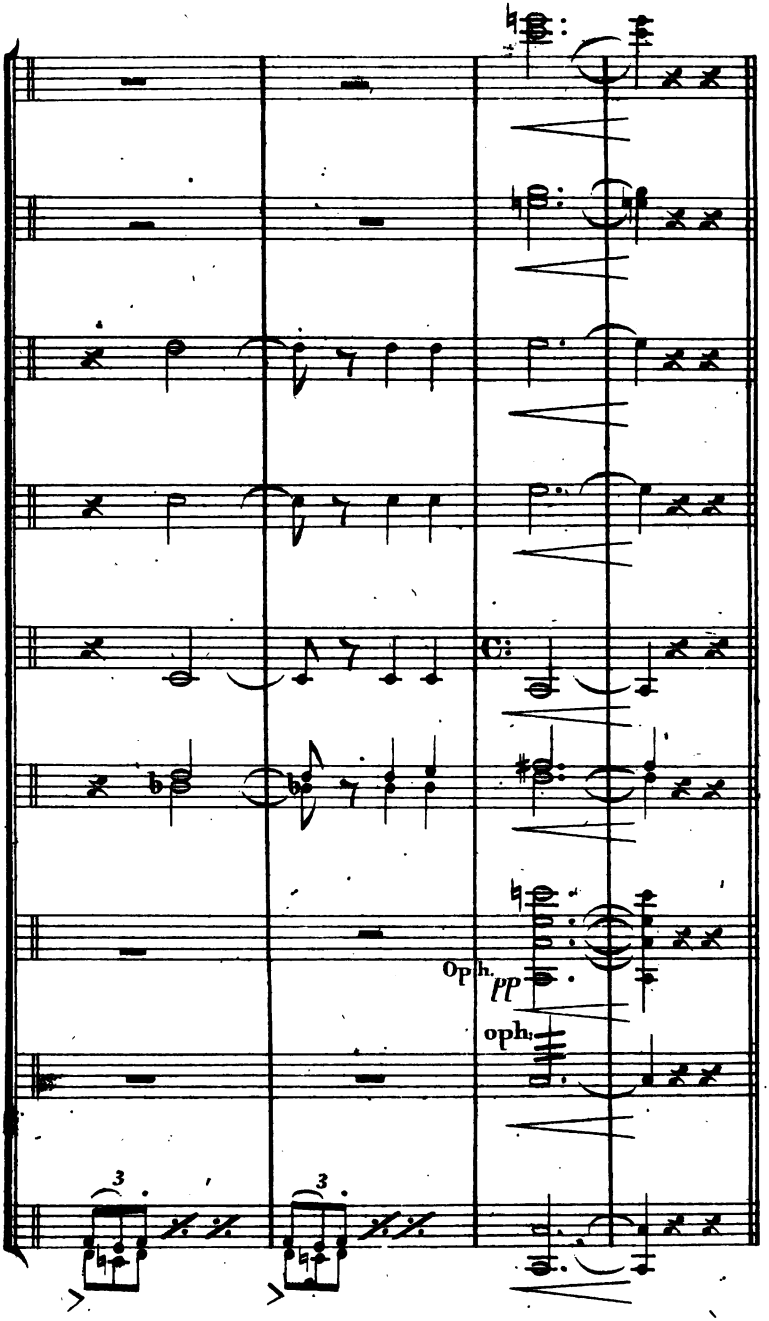
Digitized by Google



Digitized by Google

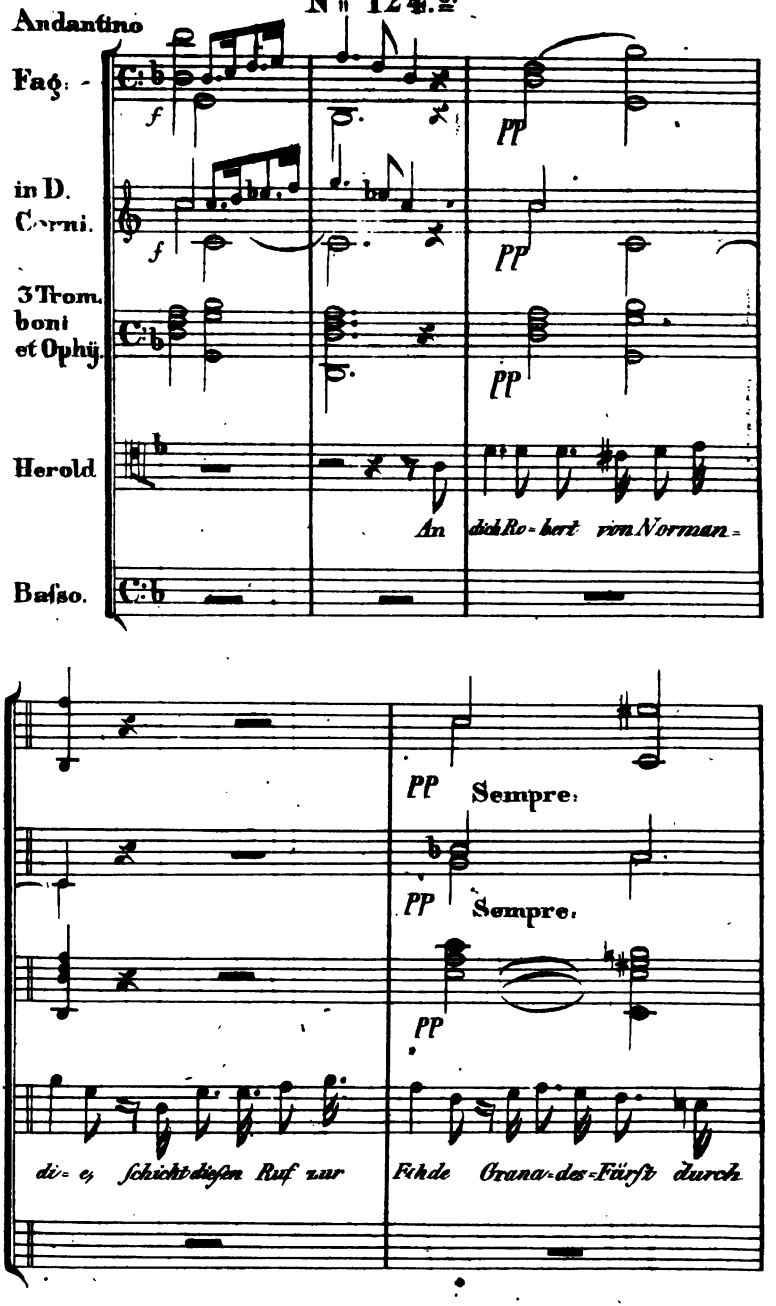


Digitized by Google

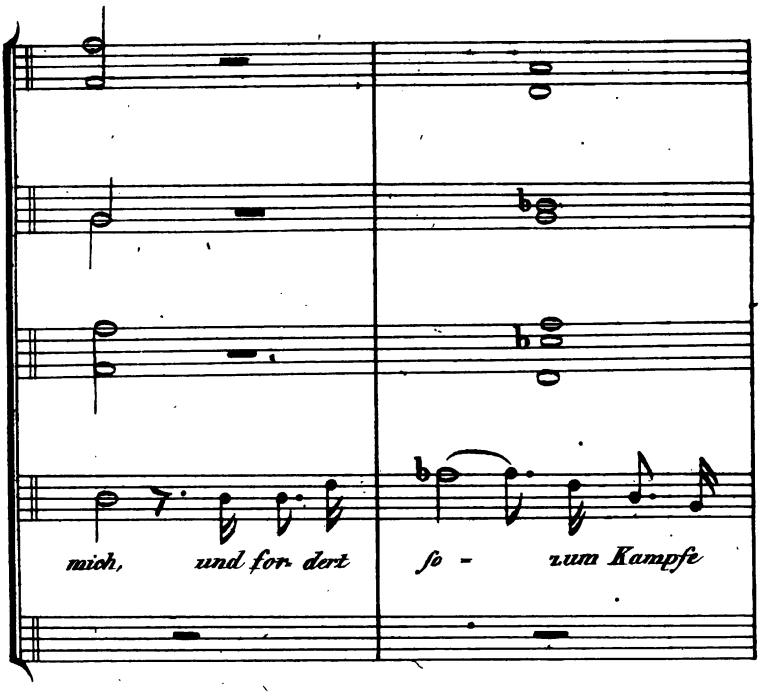


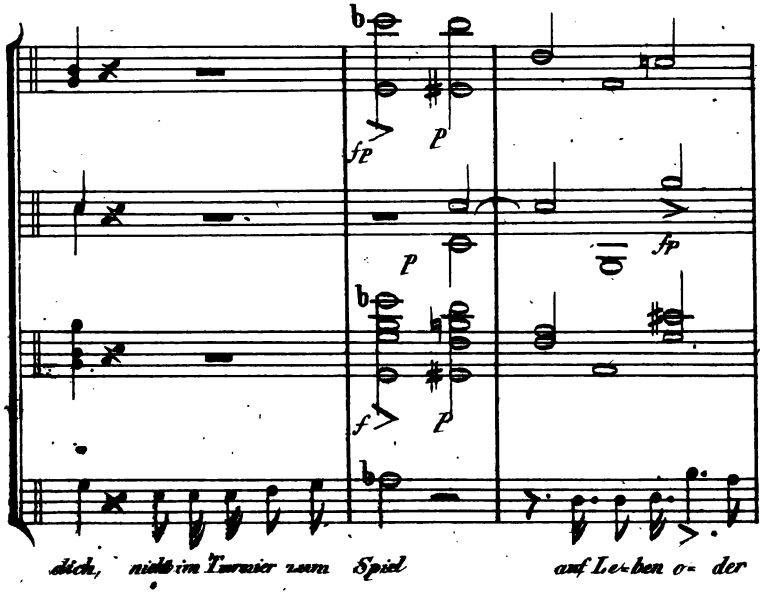
Digitized by Google

Nro. 12 4. b.

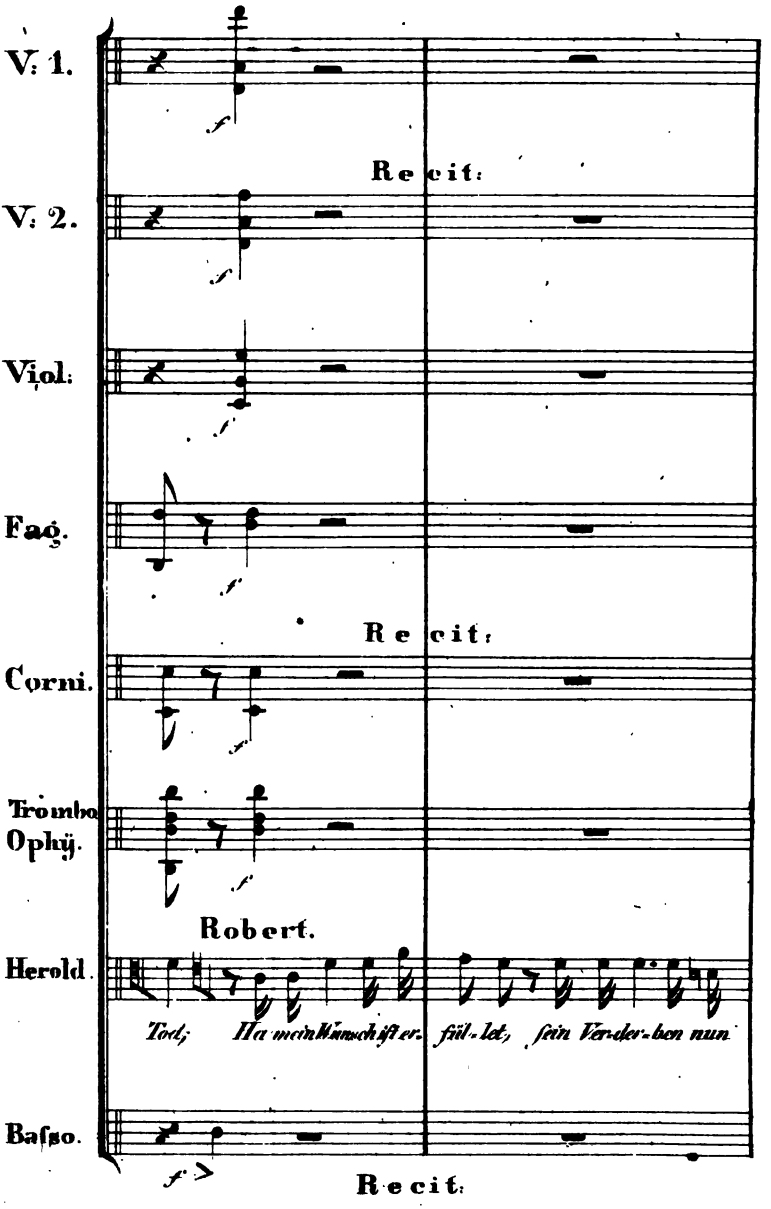


Digitized by Google

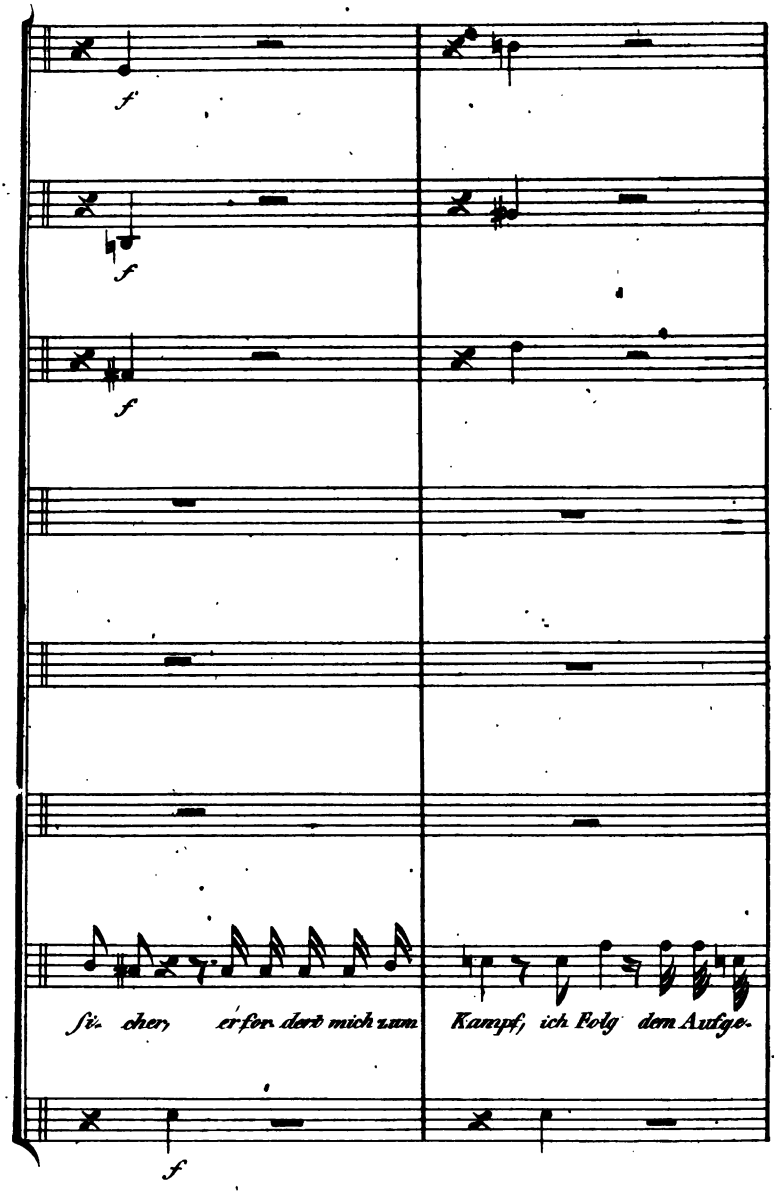




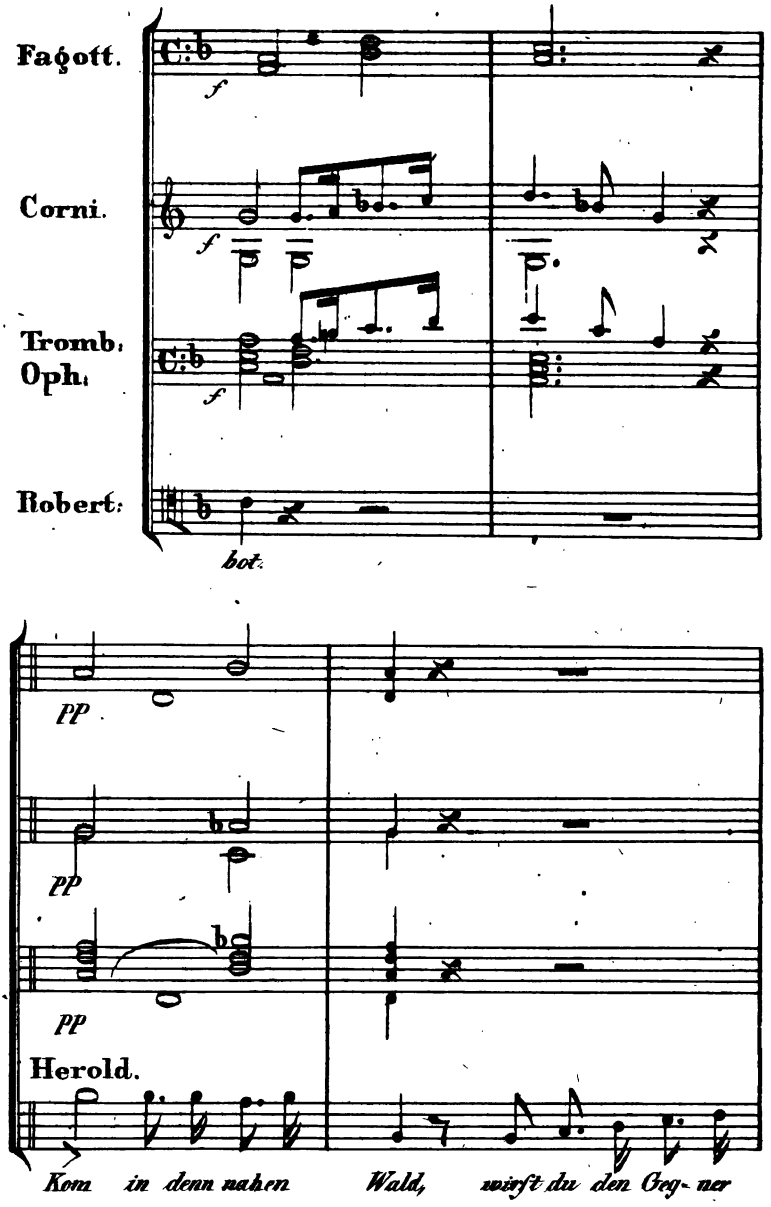
Digitized by Google



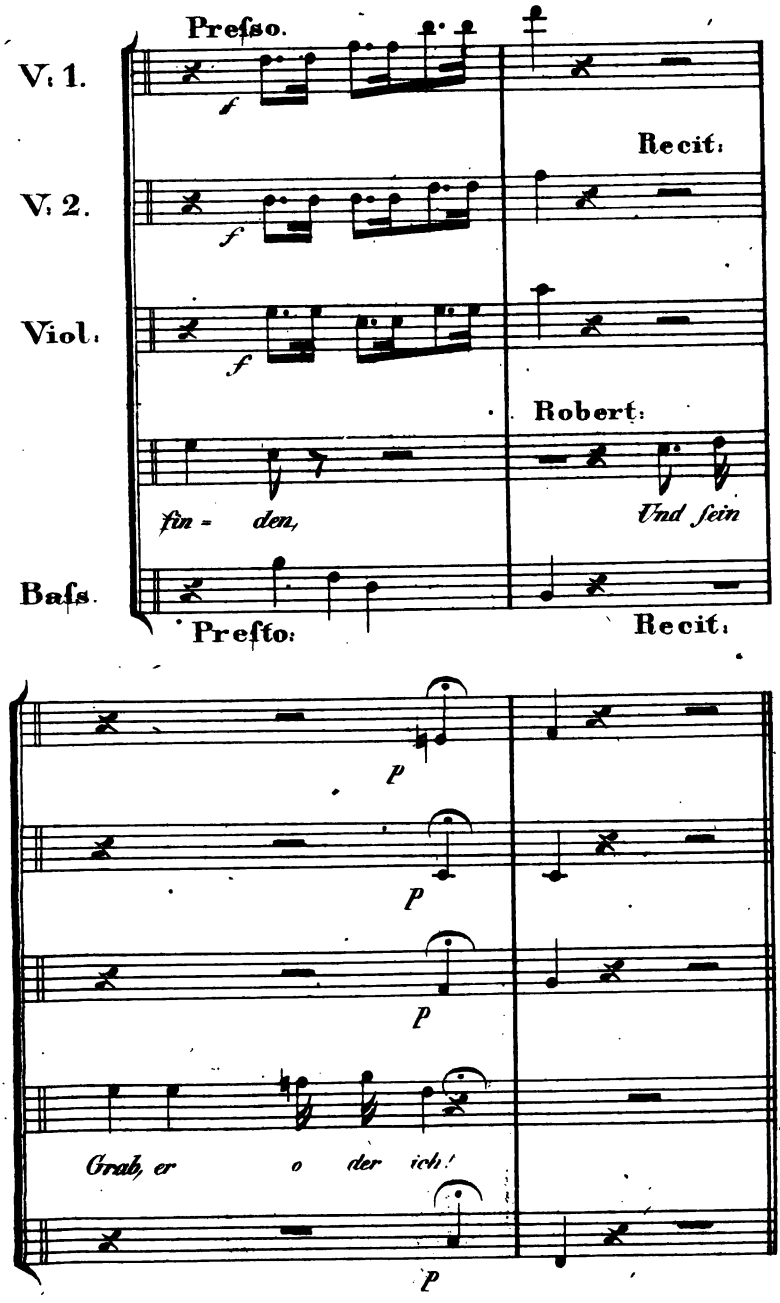
Digitized by Google



Digitized by Google

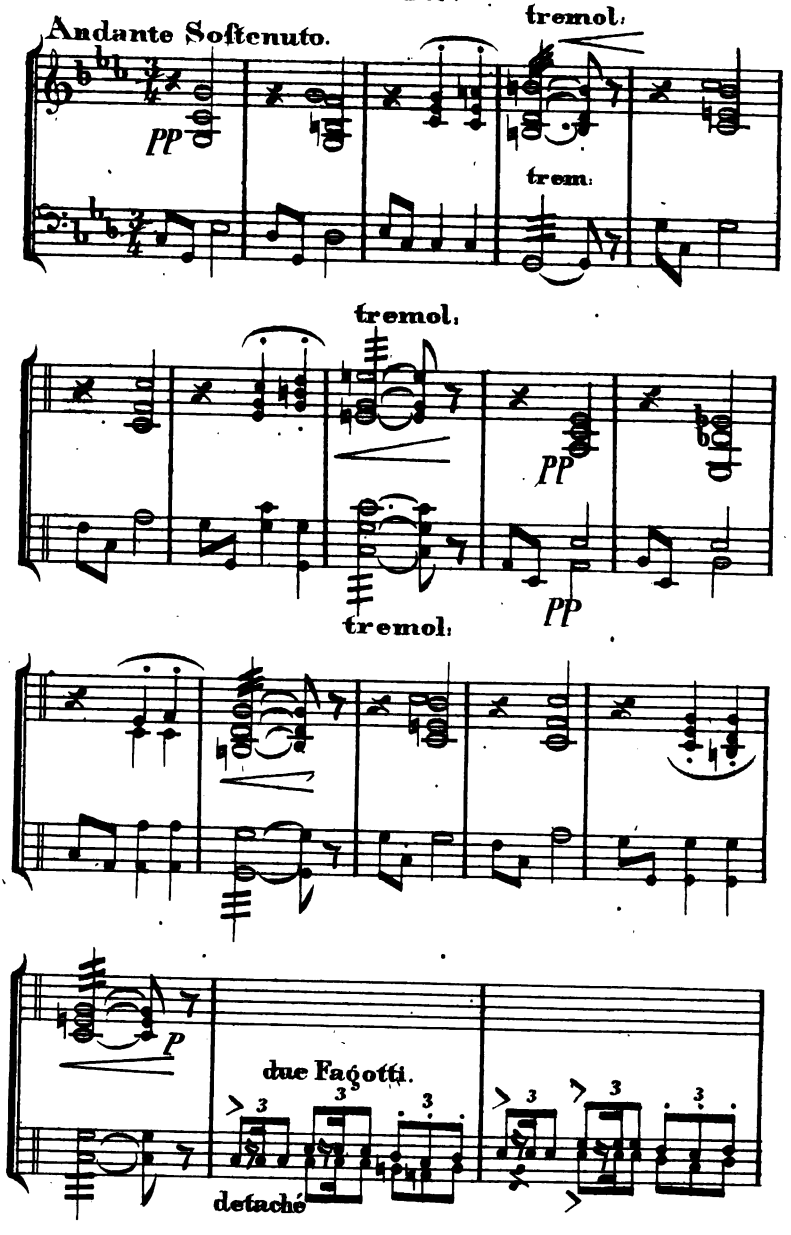


Digitized by Google

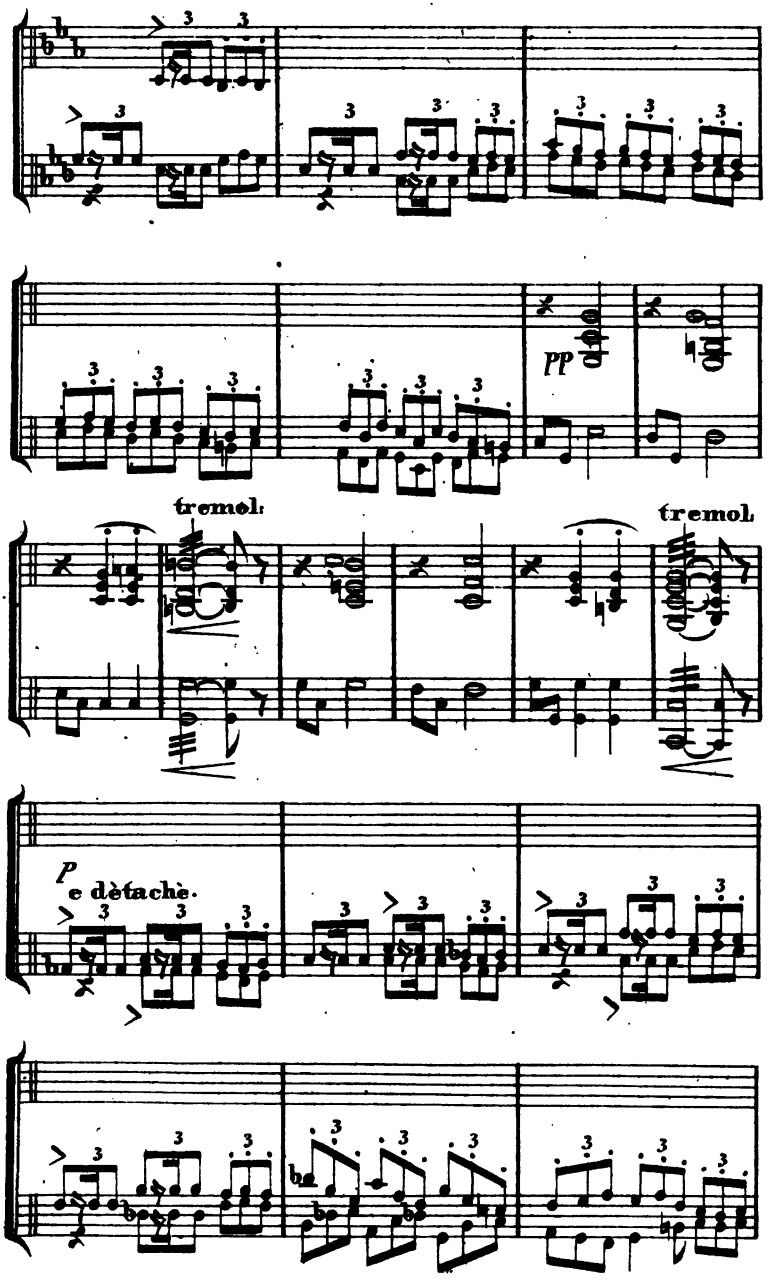


Digitized by Google

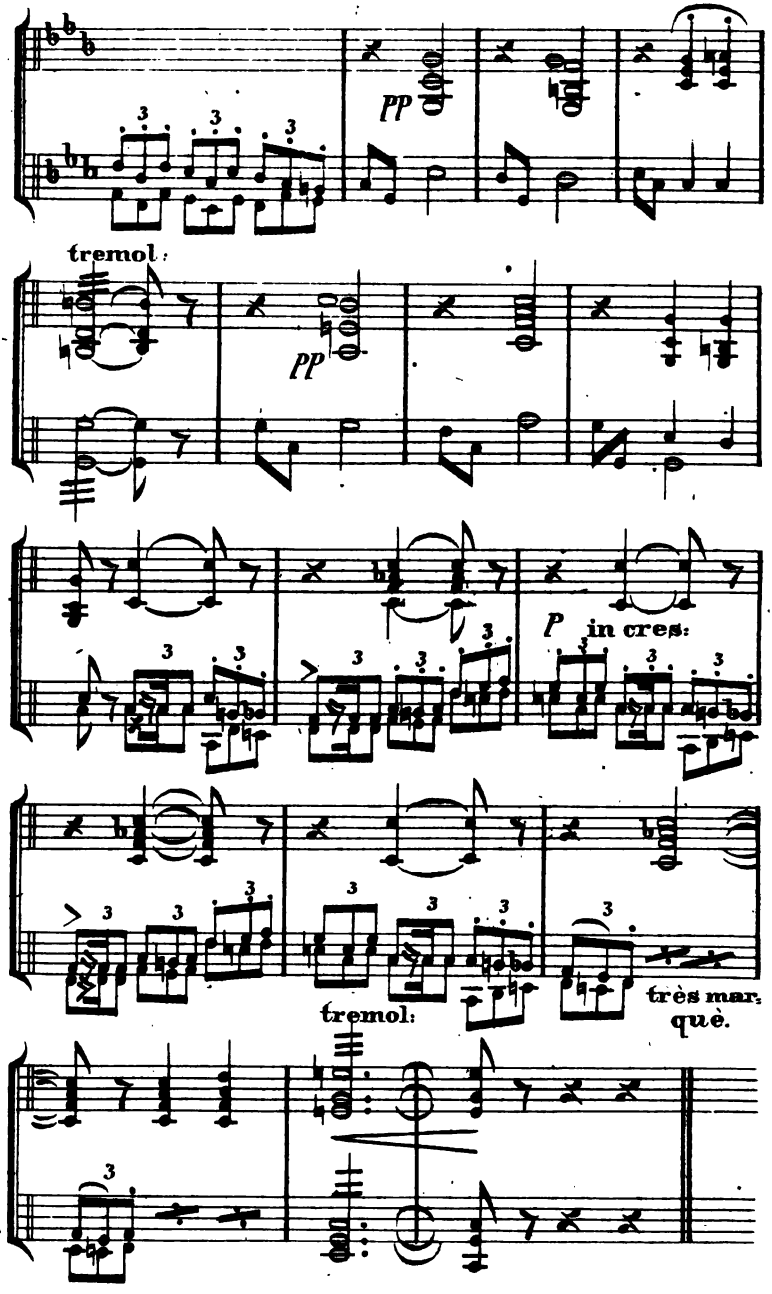
Nro. 125. a.



Digitized by Google

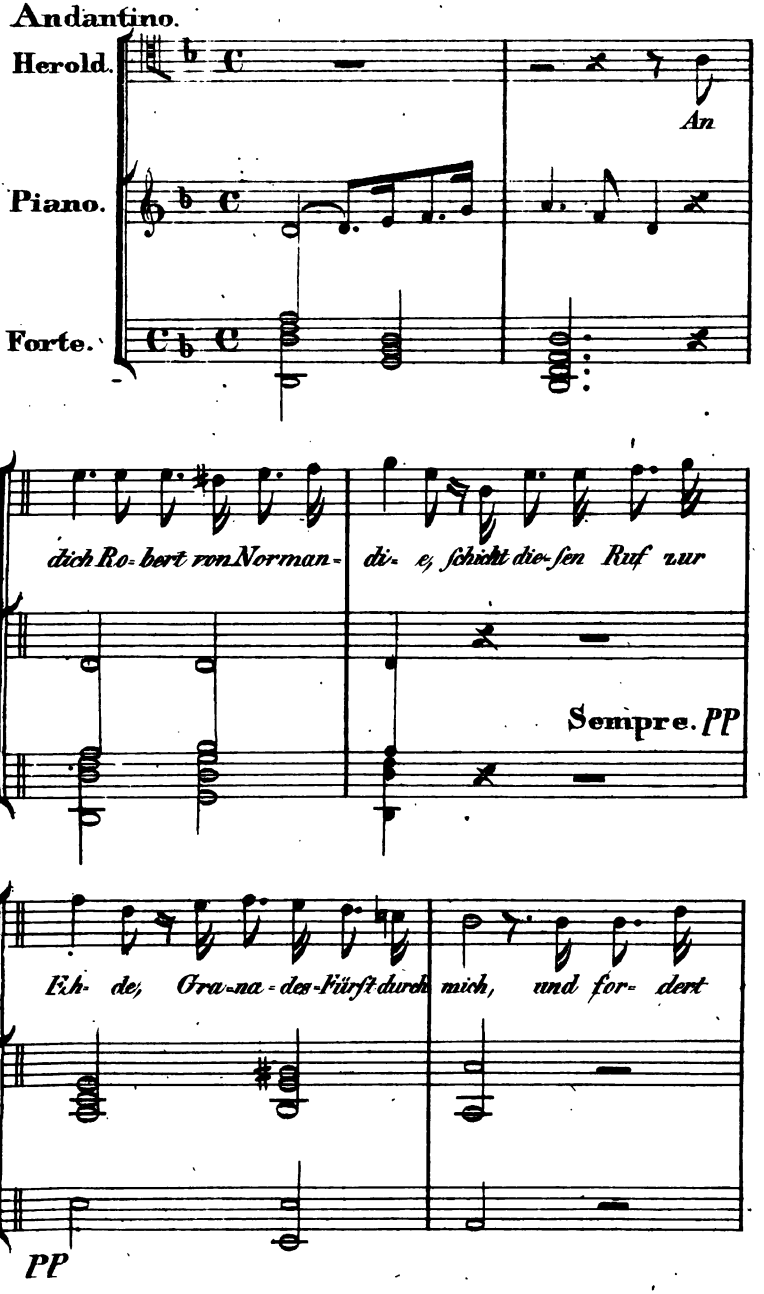


Digitized by Google

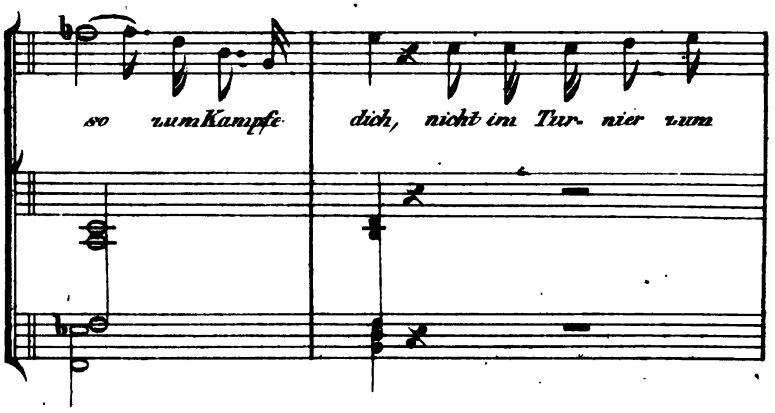


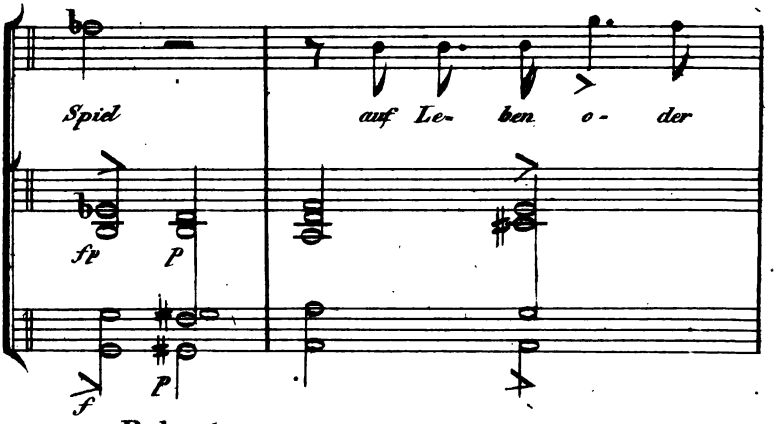
Digitized by Google

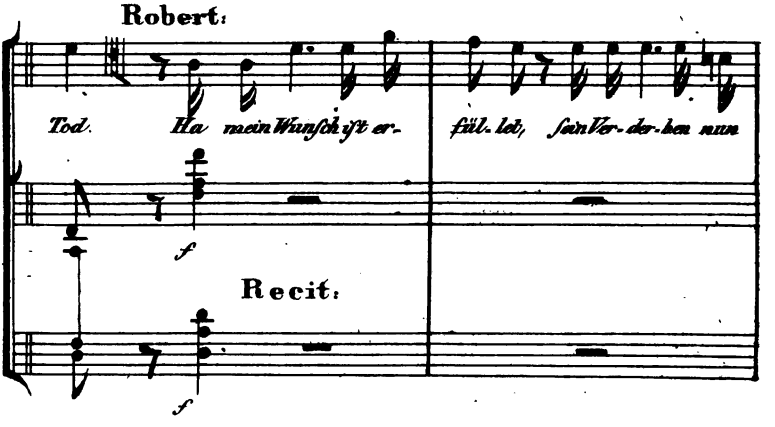
Nro. 125. b.



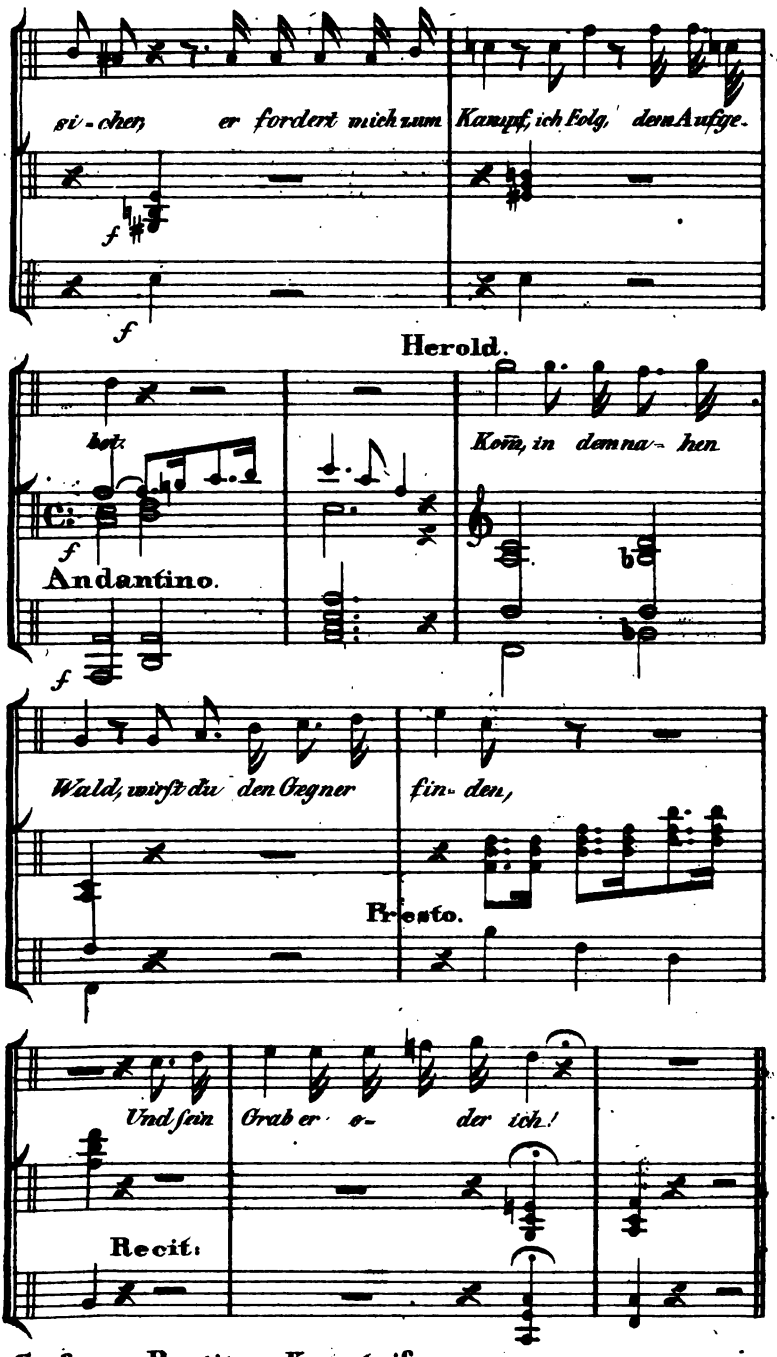
Digitized by Google







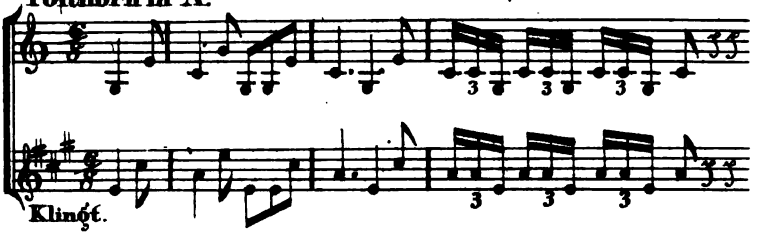
Digitized by Google



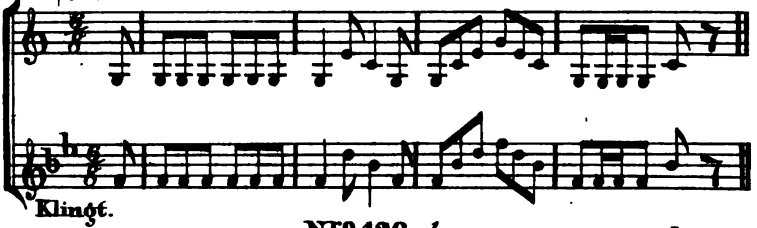
Digitized by Google

Nro 126.

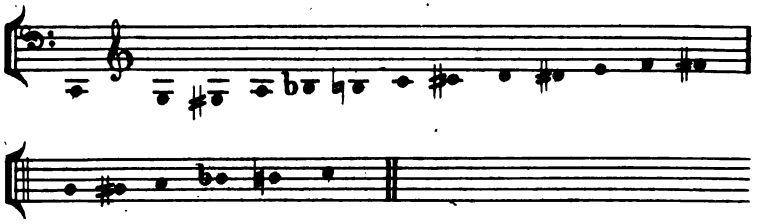
Posthorn in A.



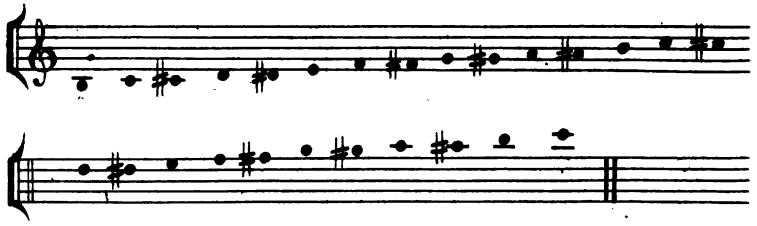
Posthorn in B.



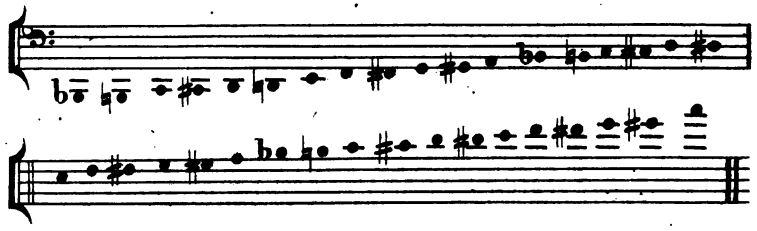
Nro 126. ½.



Nro 127.



Nro 128.



Digitized by Google

Anhang.

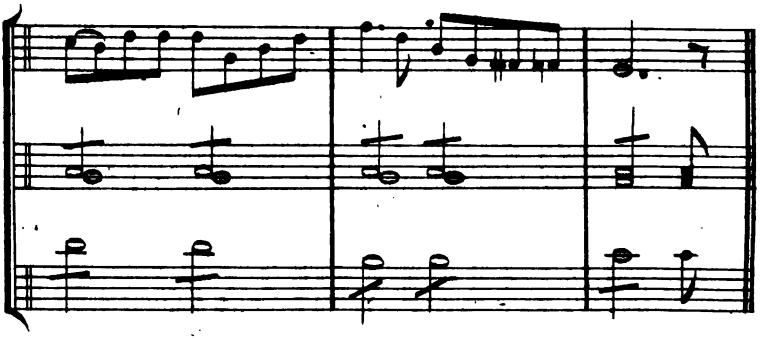
Digitized by Google

X a.

Corno in C.

Clarinetti B.

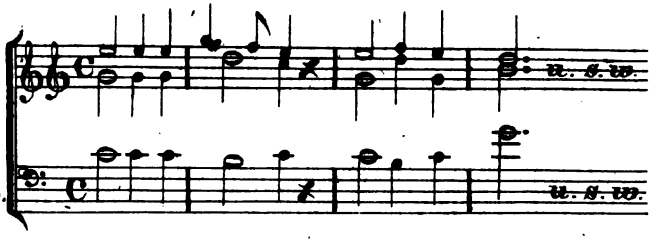
Fagotto.



X b.

Corni C.

Fagotto.

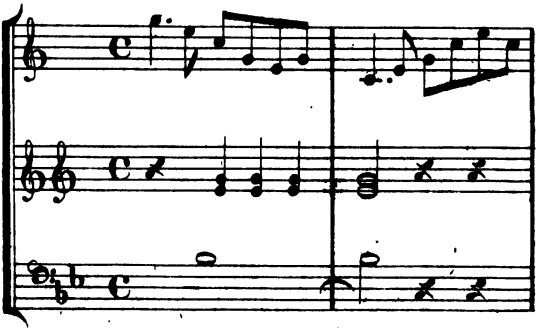


X c.

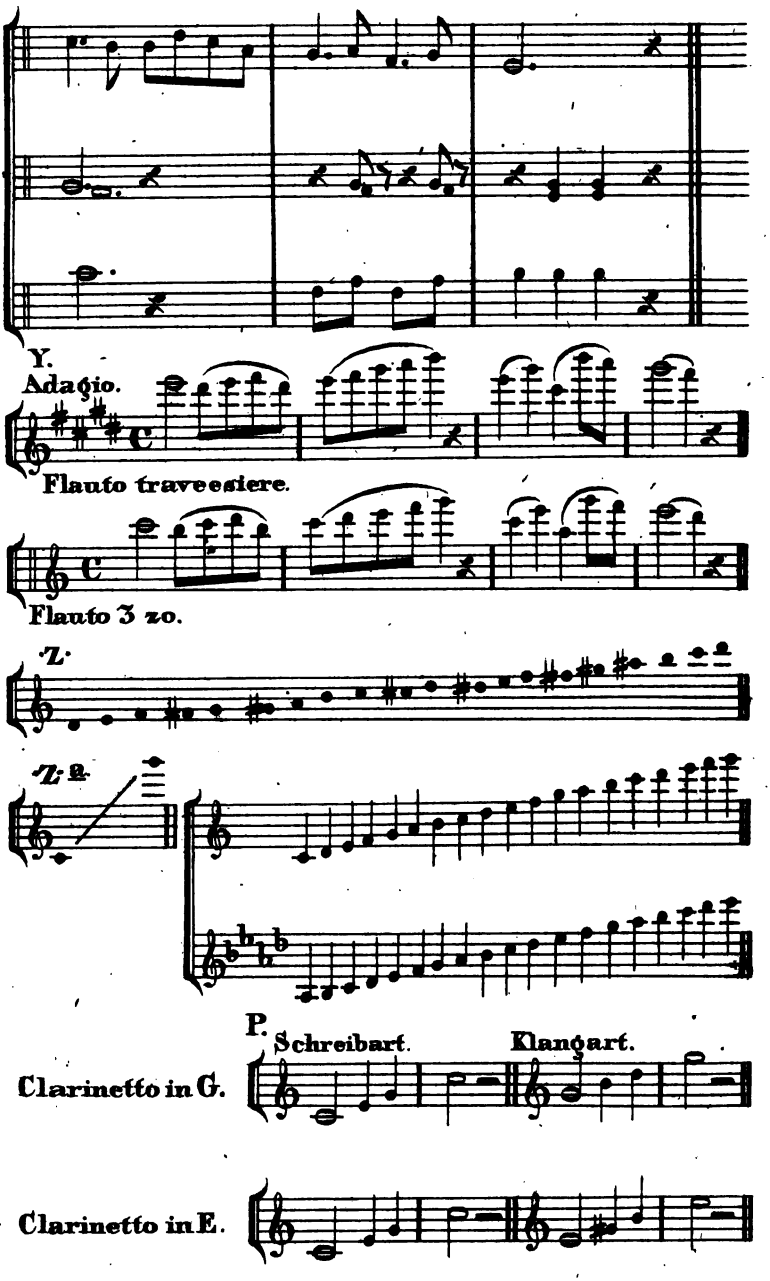
Corno B. Baſso.

Clarinetti in B.

Fagotto.

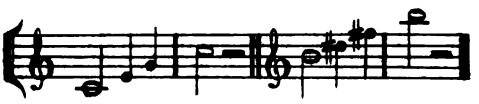


Digitized by Google

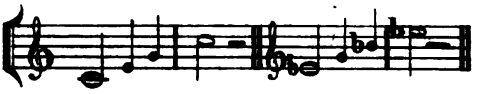


Digitized by Google

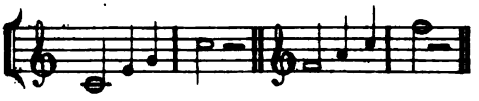
Clarinetto in H.



Clarinetto in Es.



Clarinetto in F.

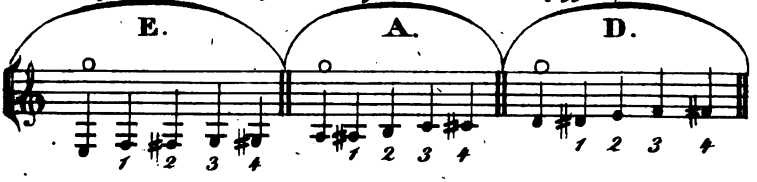


Clarinetto. in D.

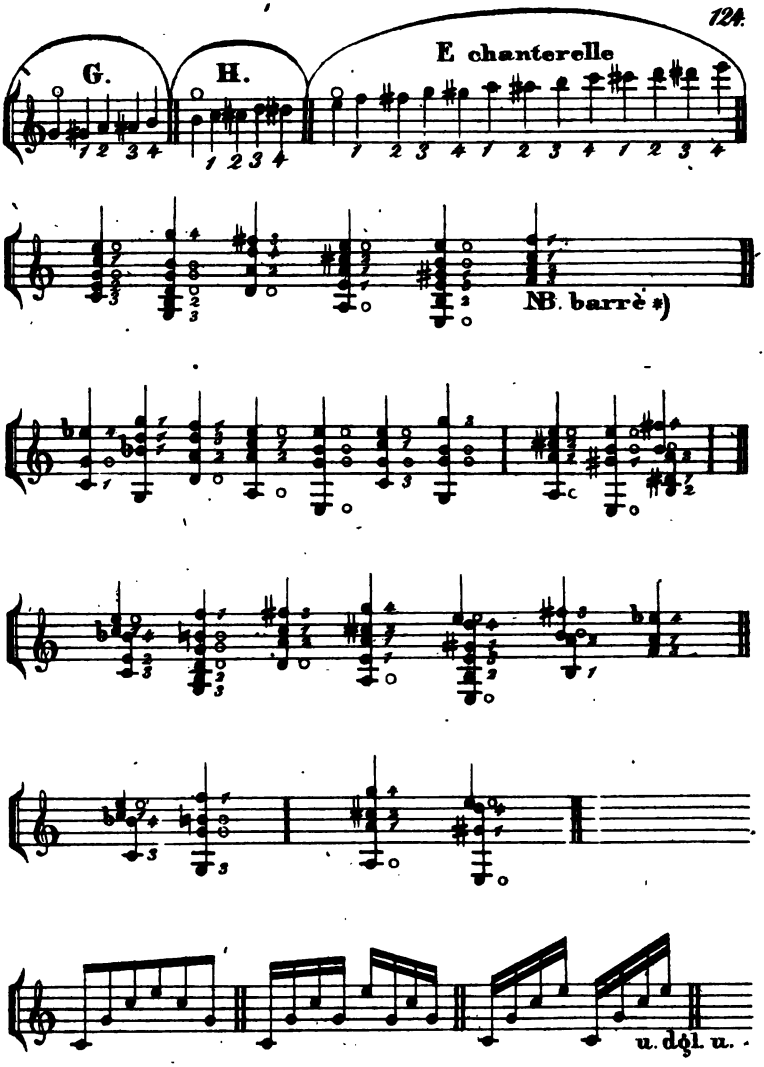
NB. Wenn man sich wie Bnd I. gesagt ist, bey einer Clarinettengattung den Baßschlüßel denken kann – wie z. B. bey der Es oder E. Clarinette – und man will die richtige Tonlage haben, so liegt diese natürlich nicht nur eine 8ve höher, wie dort nur bemerkt ist, damit man die Stelle nicht in der Baßlage sucht, weil der Baßschlüßel gedacht werden kann, sondern mehrere Octaven.

Siehe Bnd. I. pag. 57.

Erklärung der Griffe u. der gewöhnlichsten Akkorde u. Harpeggien für die Guitarre

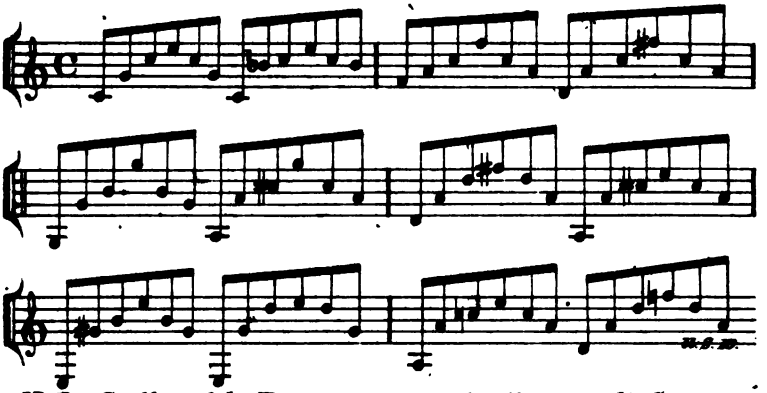


Digitized by Google



*) *Mit derselben Laige der Finger um einen Griff weiter vorgerückt erhält man Fis dur, dann g dur u.s. w.*

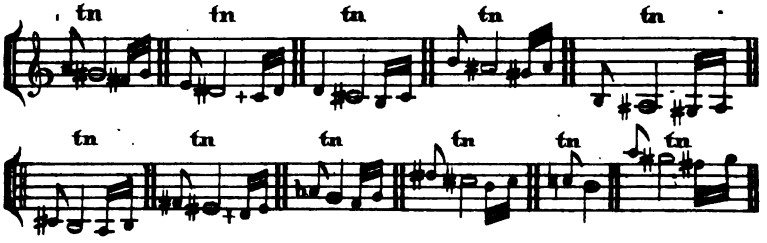
Digitized by Google



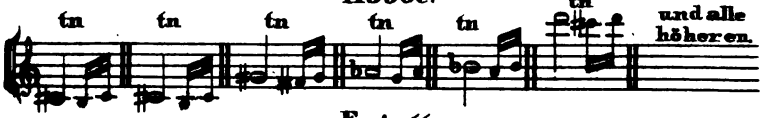
NB. Die Griffe auf der Terzguitarre sind dieselben, nur die Stimmung ist anders.

Schwierigkeiten welche die Triller auf gewöhnlichen Instrumenten darbieten.

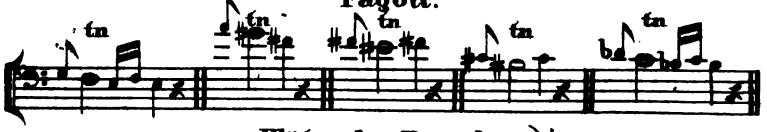
Clarinette.



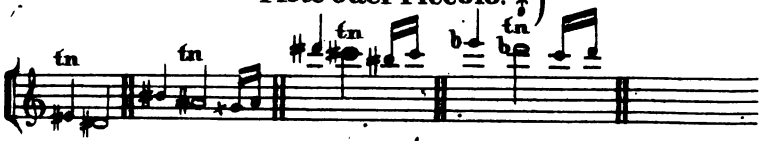
Hoboe.



Fagott.



Flöte oder Piccolo. *)



**) Die Triller sind überhaupt auf dem Piccolo schwer, weil die Tonlöcher so nahe beysammen liegen.*

Digitized by Google

Horn.

Triller auf gestopfte Töne sind ganz zu vermeiden. Andere setzt man gewöhnlich nur vom c der zweiten Octave bis zum g der dritten.

Trompete.

Für dieses Instrument sollte man, wenigstens im Orchester keine Triller schreiben, auf der Klappentrompete sind sie jedoch leicht auszuführen u. können im Solospiel angebracht werden.

Posaune.

Auch für die Posaunen sind Triller nur im Solospiel u. selten anzubringen, weil sie deutlich u. effectvoll sehr schwer zu machen sind. Ebenso ist es mit den anderen hier nicht angeführten Blaseinstrumenten, von welchen jedoch jene eine Ausnahme machen, die mit Klappen versehen sind, worüber man sich am Besten von den Instrumentalisten selbst belehren läßt, da sie für vorgeschriebene und nicht wohl ausführbare Triller, gewisse trillerähnliche Verzierungen machen.

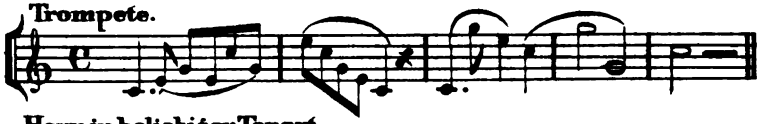
Auf den Saiteninstrumenten sind fast alle Triller zu machen, nur werden jene in der höheren Applicatur schwerer, weil die Griffe immer näher zusammen kommen. Aus demselben Grunde aus welchem grosse Passagen für den Contrabaß schwer sind, sind es auch die Triller. Die Dicke der Saiten u. die zum Niederdrücken derselben nöthige Kraft der Finger hemmt die Fertigkeit.—

Das Schleifen (Binden) der Töne ist sowohl bey Saiten- wie bey Blaseinstrumenten auf entfernte Intervalle schwer. Bey den ersteren ist das Überspringen von Saiten, bey Letzteren der Wechsel der Finger (Veränderung der Handlage) das Erschwerende, wozu noch namentlich bey Blechinstrumenten der Wechsel des Athems oder Ansatzes kommt. Jedoch können sich gewandte Spieler auf mancherley Weise helfen. Bringen wir hier einige Beyspiele gebundener Stellen, welche mehr oder weniger schwer auszuführen sind, um dem Anfänger einen allgemeinen Begriff zu geben. Gut wird es sein, wenn er sich dieselben spielen läßt, wenn en Gelegenheit dazu hat.

Digitized by Google

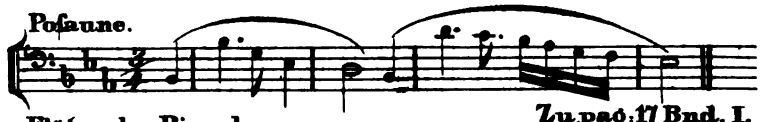
Violine.

Trompete.



Horn in beliebiger Tonart.

Posaune.



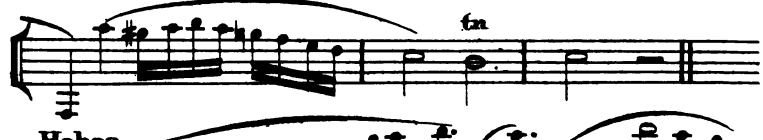
Flöte oder Piccolo.

Zu pag. 17 Bnd. I.

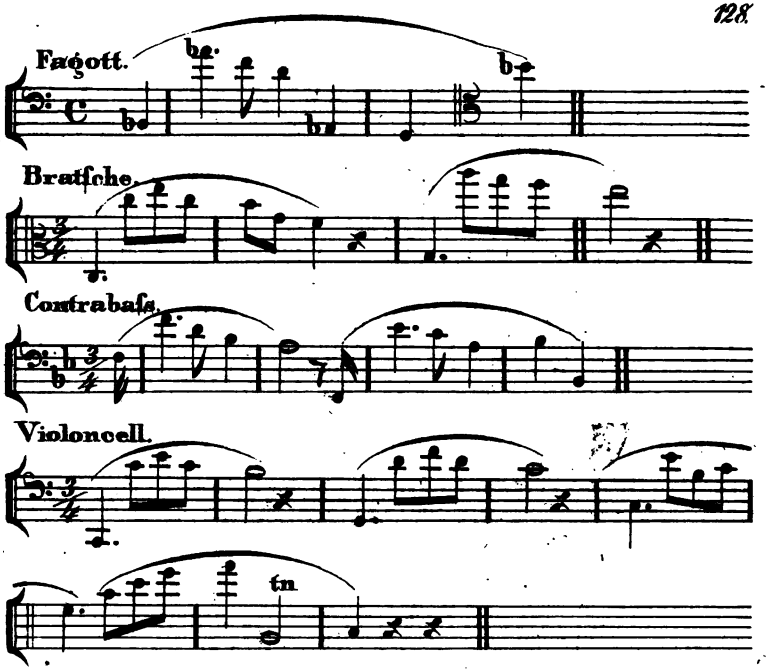
Clarinette in C, B oder A.

fz

Hoboe.

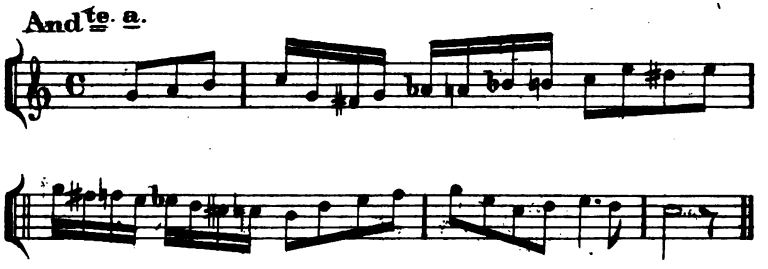


Digitized by Google

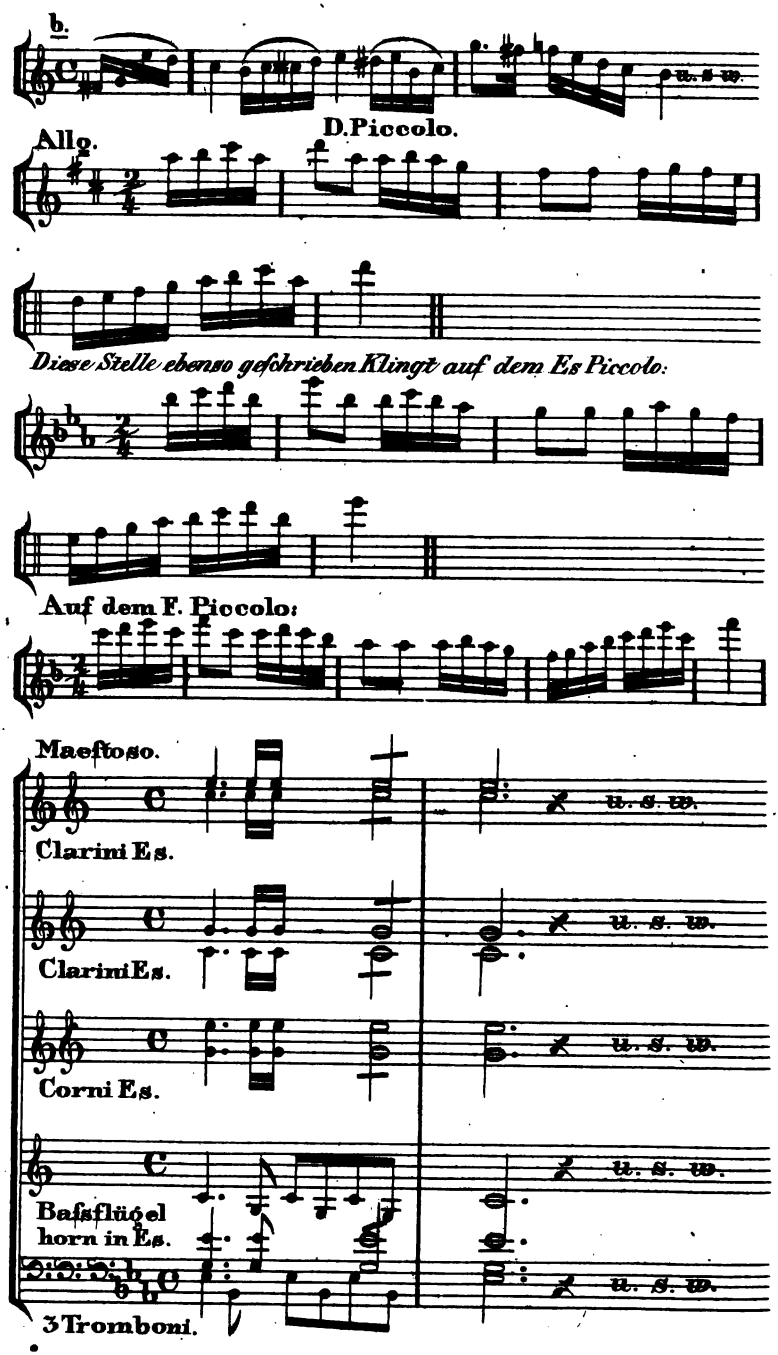


Eine zu grosse Aengstlichkeit im Vermeiden von Schwierigkeiten welche durch Triller oder Bindungen entstehen, würde den Ideengang hemmen, man begnüge sich also, offenbare Unmöglichkeiten zu vermeiden, weil sich gewandte Instrumentalisten stets zu helfen wissen.

Stellen für die Klappentrompete welche man auf der gewöhnlichen Trompete nicht nicht machen kann.

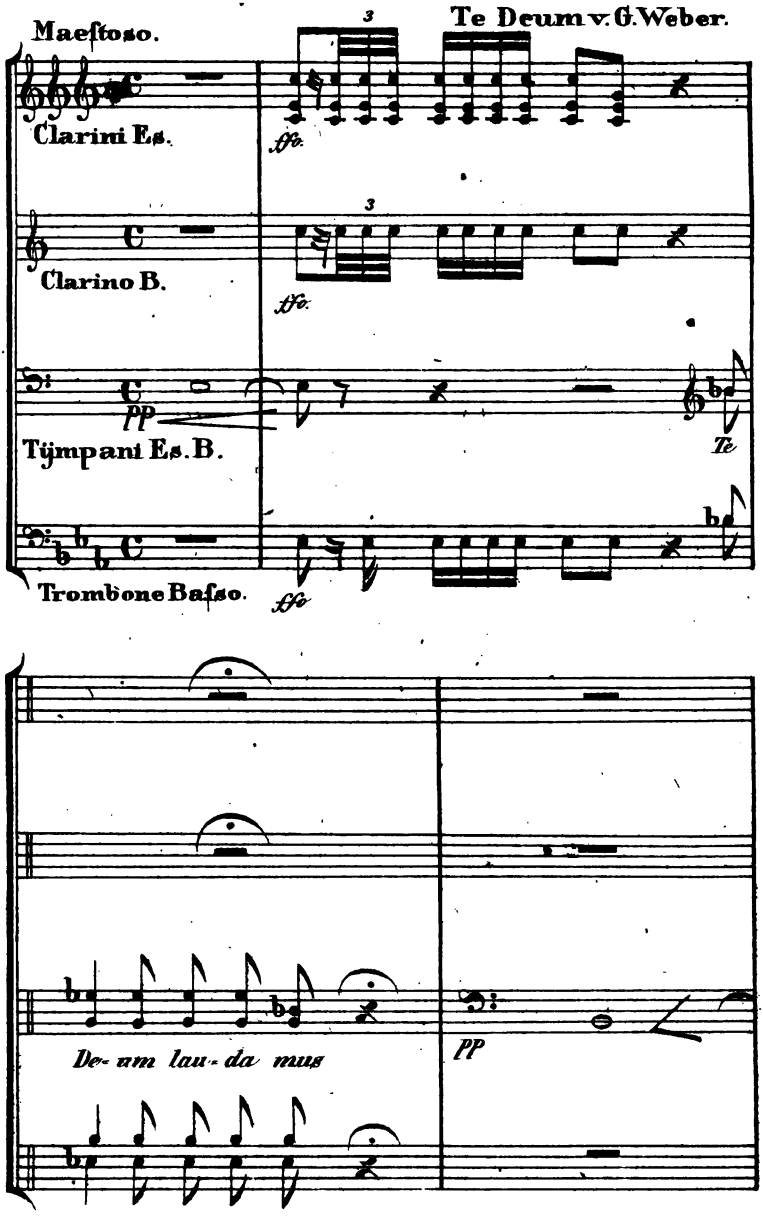


Digitized by Google

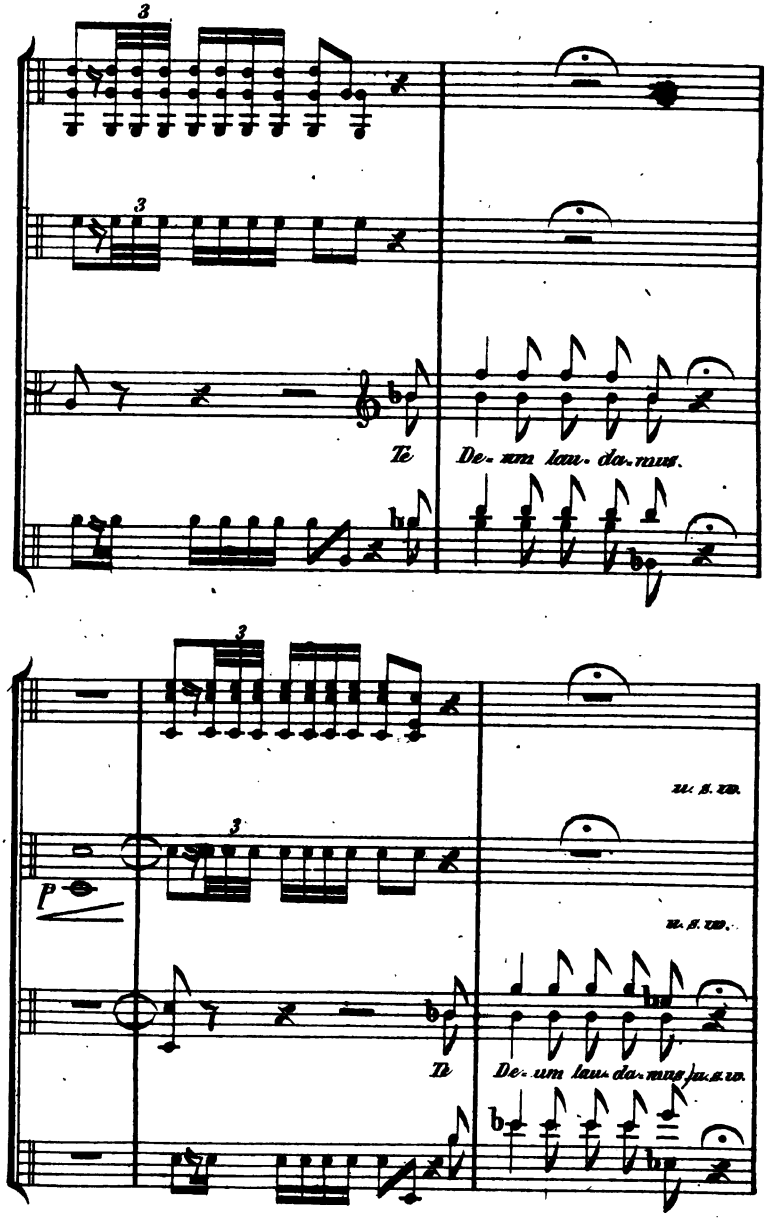


Digitized by Google

Te Deum v. G. Weber.

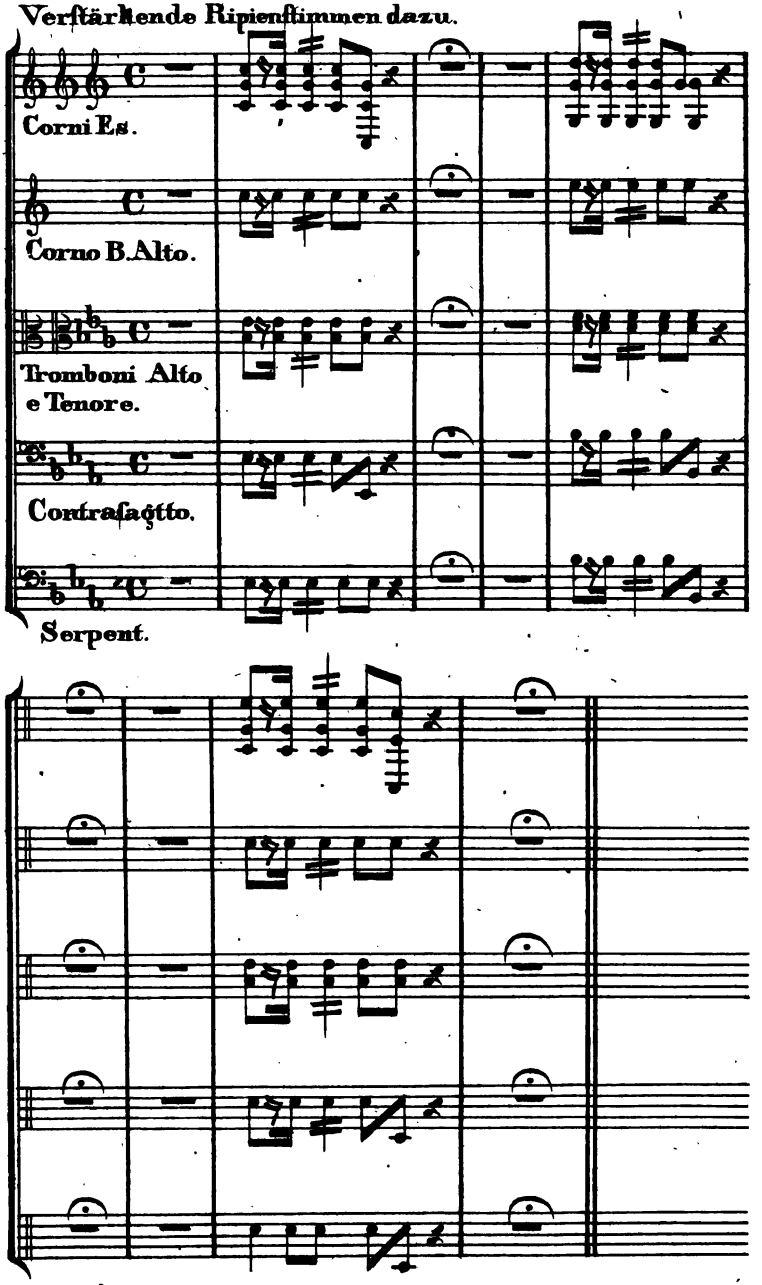


Digitized by Google



Digitized by Google

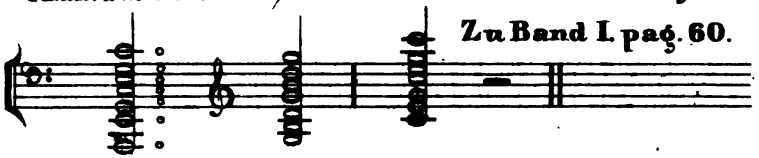
Verstärkende Ripienstimmen dazu.



Digitized by Google

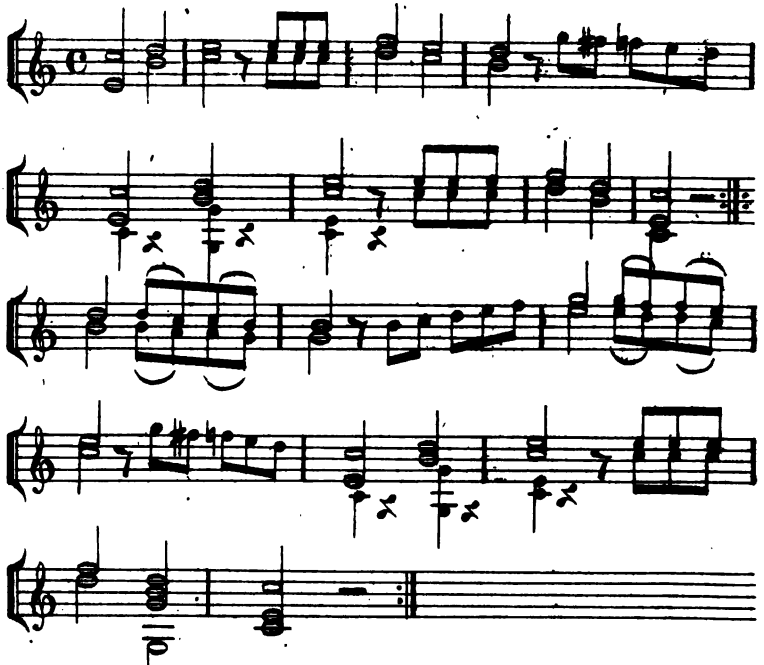
Akkord mit 7 Saiten für die Gambe in der C Stimmung.

Zu Band I. pag. 60.



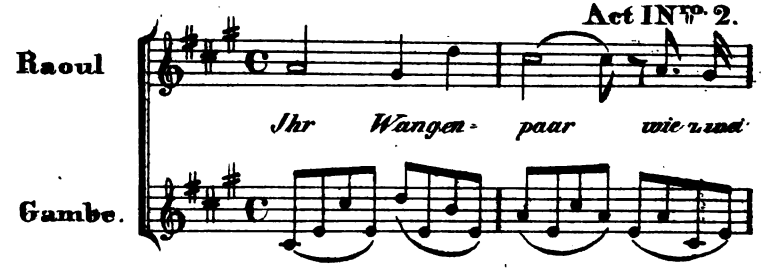
NB. Der erste Akkord besteht aus lauter leeren Saiten.

Andante für die Gambe von Fiala. *)



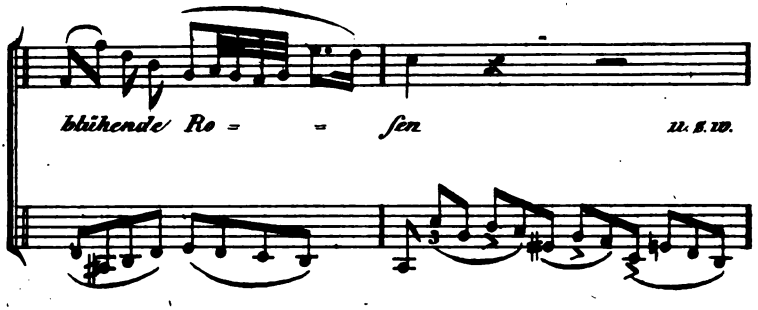
Kurzer Auszug aus dem Gambensolo in Mayerbeers Hugenotten.

Act IV^te 2.

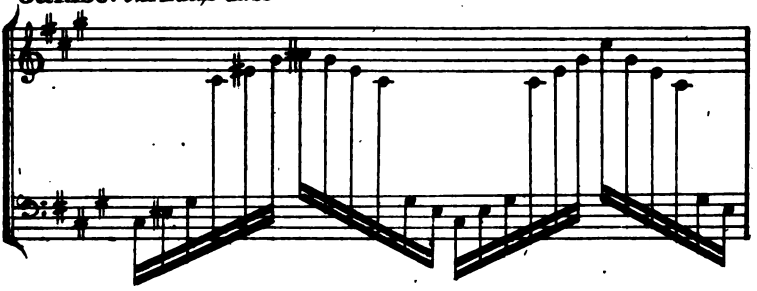


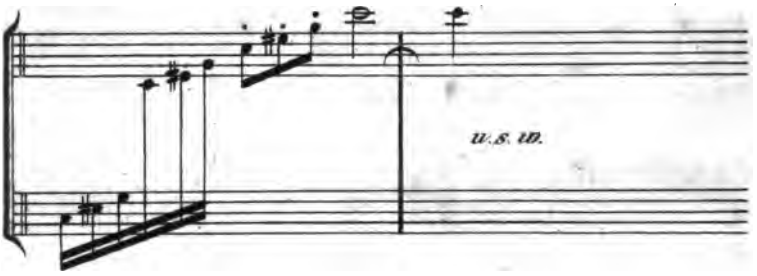
*) Man schreibt für die Gambe jetzt nur noch auf 5 Linien und nicht mehr wie früher wohl geschah, (siehe pag. 60) auf ein Notensystem v 6 Linien.

Digitized by Google



Gambe. *Im Laufe derselben Nummer.*





Über die Schwierigkeiten auf der Harfe. Zu Bnd. I pag. 57.

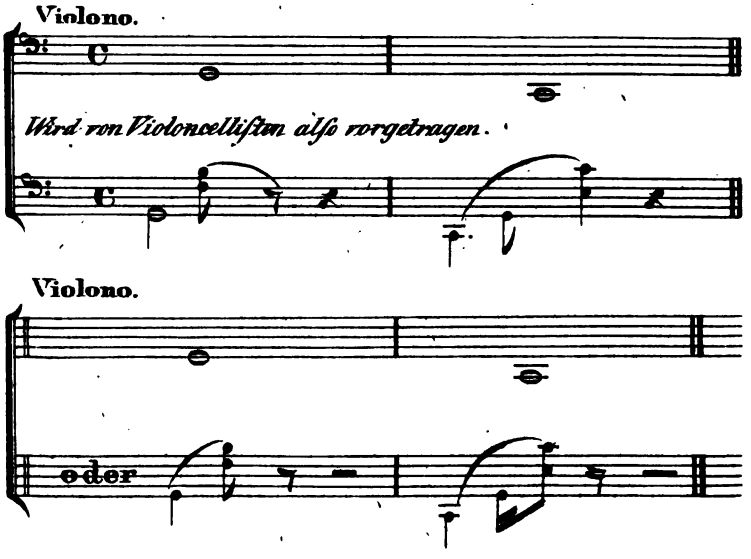
Die Hauptschwierigkeiten bey der Harfe entstehen durch den schnellen Wechsel der Pedale. Wer also für dieses Instrument mehr als Gewöhnliches schreiben will, muss sich mit den Pedaltritten und ihrer Behandlungsart bekannt zu machen suchen.

Digitized by Google

Im Allgemeinen ist zu bemerken, daß ein Wechsel auf eine sehr entfernte Tonart, wenn er ganz schnell geschieht, wohlüberlegt werden muß, obgleich die Pedale an den jetzigen Harfen auch einen schnellen Wechsel gestatten. Das Harpeggiren der Akkorde macht eine besonders gute Wirkung, wird aber, je nach der vorgeschriebenen Figur, mehr oder weniger schwer. Bey vollen Akkorden hat man zu überlegen, ob die Intervalle derselben hinsichtlich ihrer Lage keine zu grosse Spannung der Finger erfordern. Ein Blick in eine Harfenschule wird wohl am belehrendsten sein. Vorzüglich unterrichtend darüber ist die englische Harfenschule von F. Dizi, worin man die Behandlungsart der Harfe in allen Figuren kennen lernen kann. —

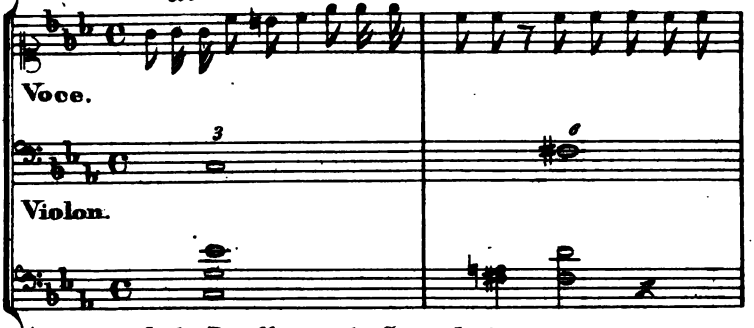
Violoncell zu einem nicht in Stim̄en ausgesezten Recitativ. (Siehe Bnd I pag 12)

Bezeichnung in einfachen Baßnoten:

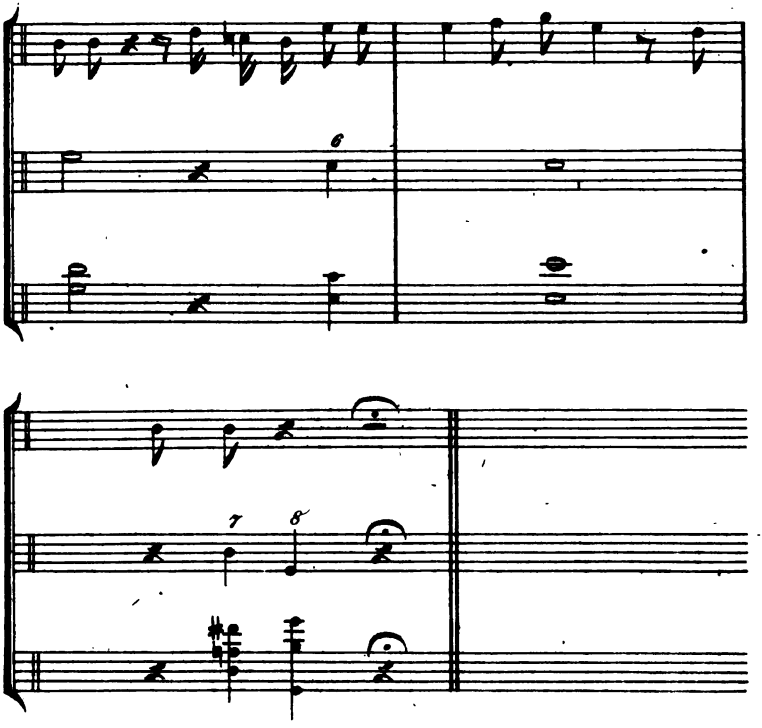


Digitized by Google

Ein anderes Beyspiel.



Cello. *nach der Bezifferung des Contrabasses.*



Da bey solchen, nicht in Stimmen ausgesetzten Recitativen, welche jedoch in neuerer Zeit nur selten geschrieben werden, der Contrabaß immer die Grundnote mitspielt, so hat es der Violoncellist mit derselben nicht so genau zu nehmen, wenn ihn dieselbe im Greifen eines Akkordes genirt. Dieß ist jedoch mehr Sache des Violoncellisten als des Tonsetzers, darum hierüber nicht mehr.

11.

Digitized by Google

137.

Geschwindmarsch für Militärmusik

v. J. S. Gaßner.

92.

Piccolo.

Imo

Clarinetti in Es. IIdo

Imo.

Clarinetti in B. II.

III.

Corni in Es.

Corni in B.

do in Es

Trompetti in B.

Fagotti.

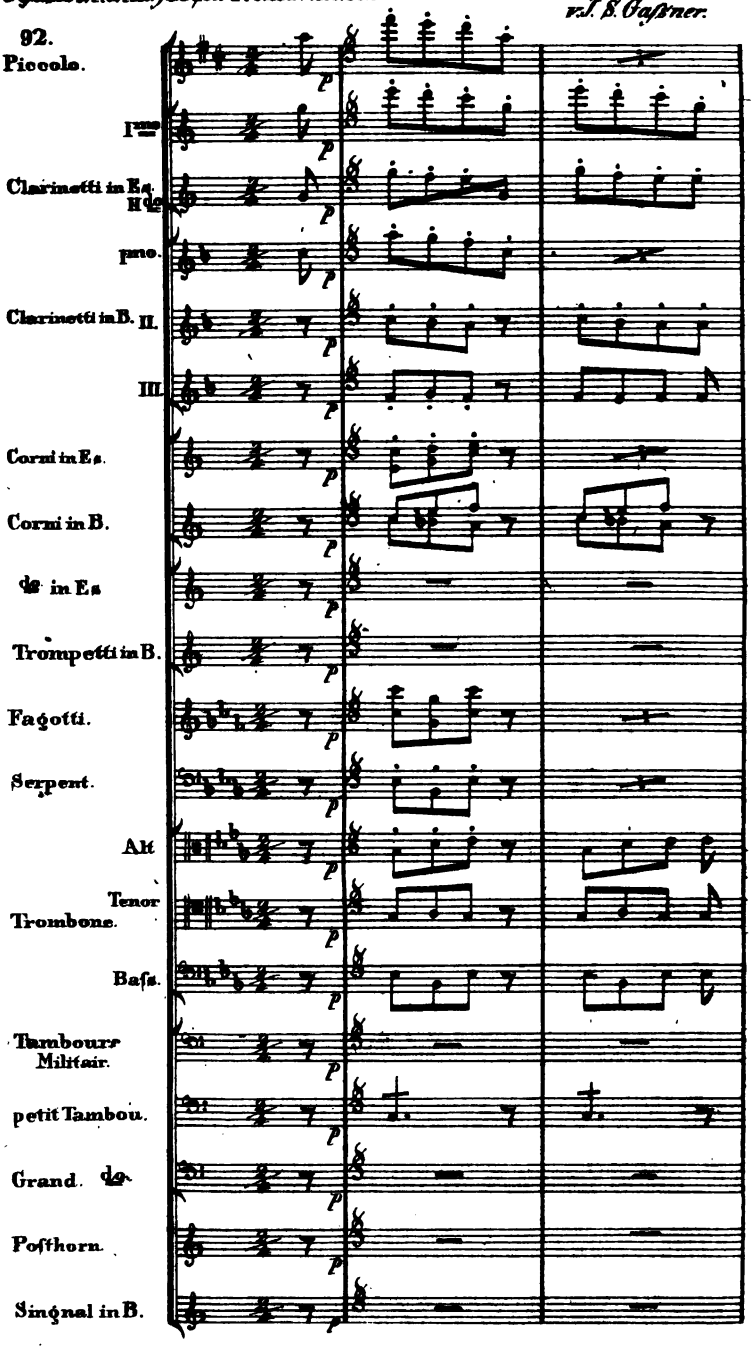
Serpent.

Alt

Tenor

Trombone.

Baſs.



Tambours Militair.

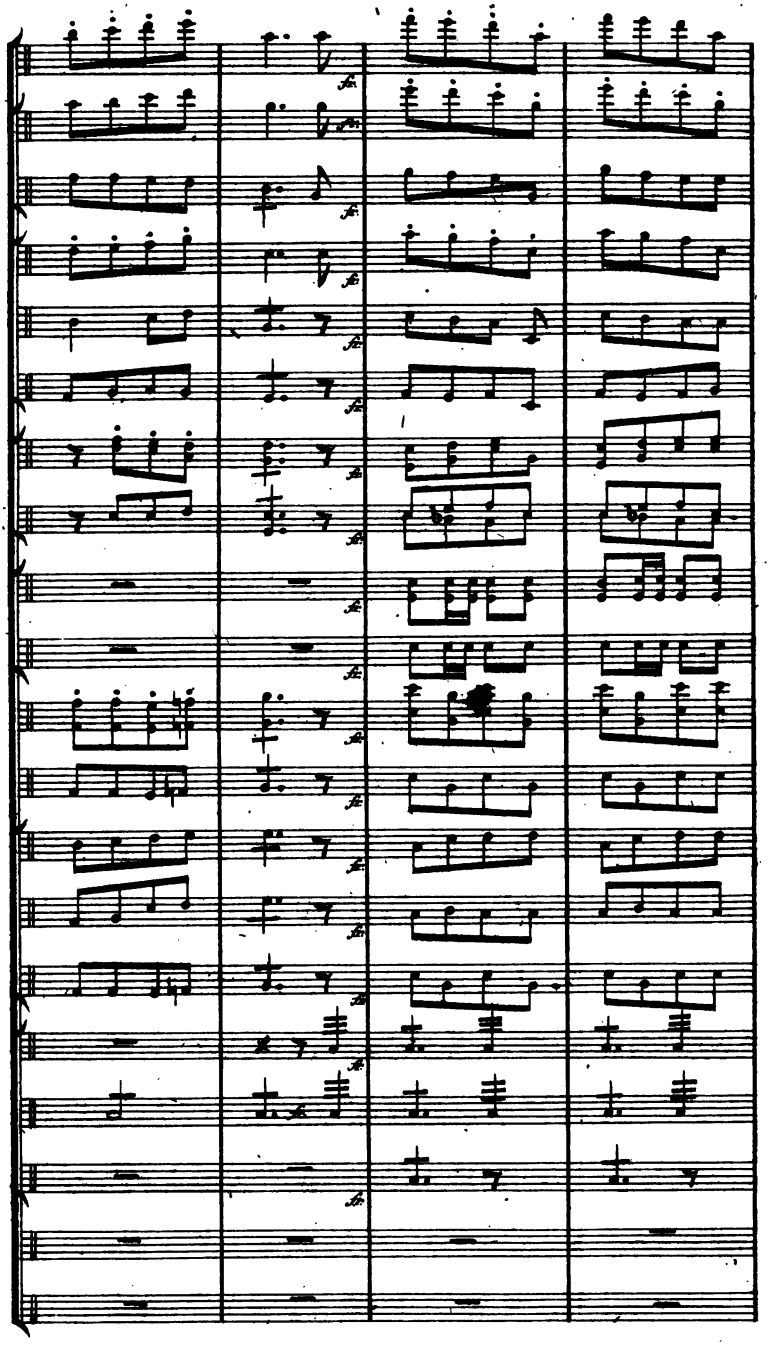
petit Tambou.

Grand. do

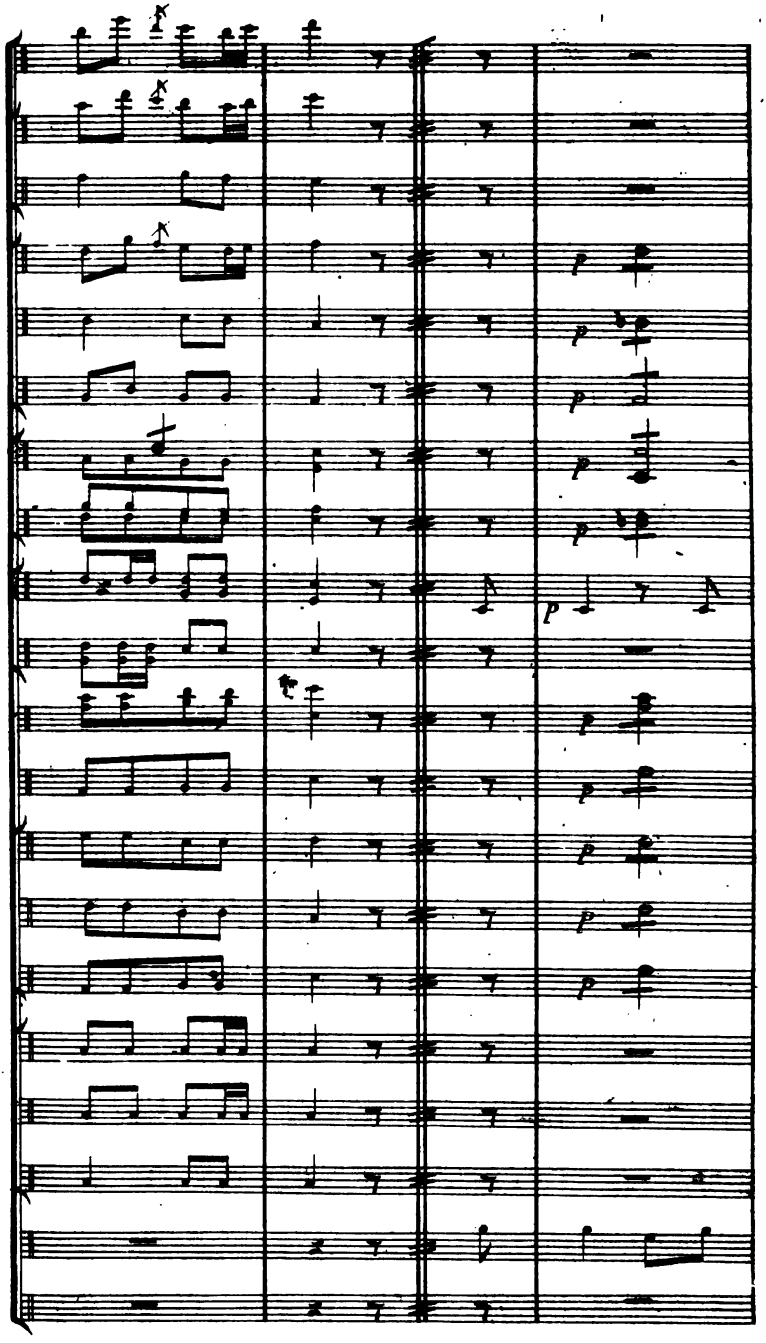
Poſthorn.

Singnal in B.

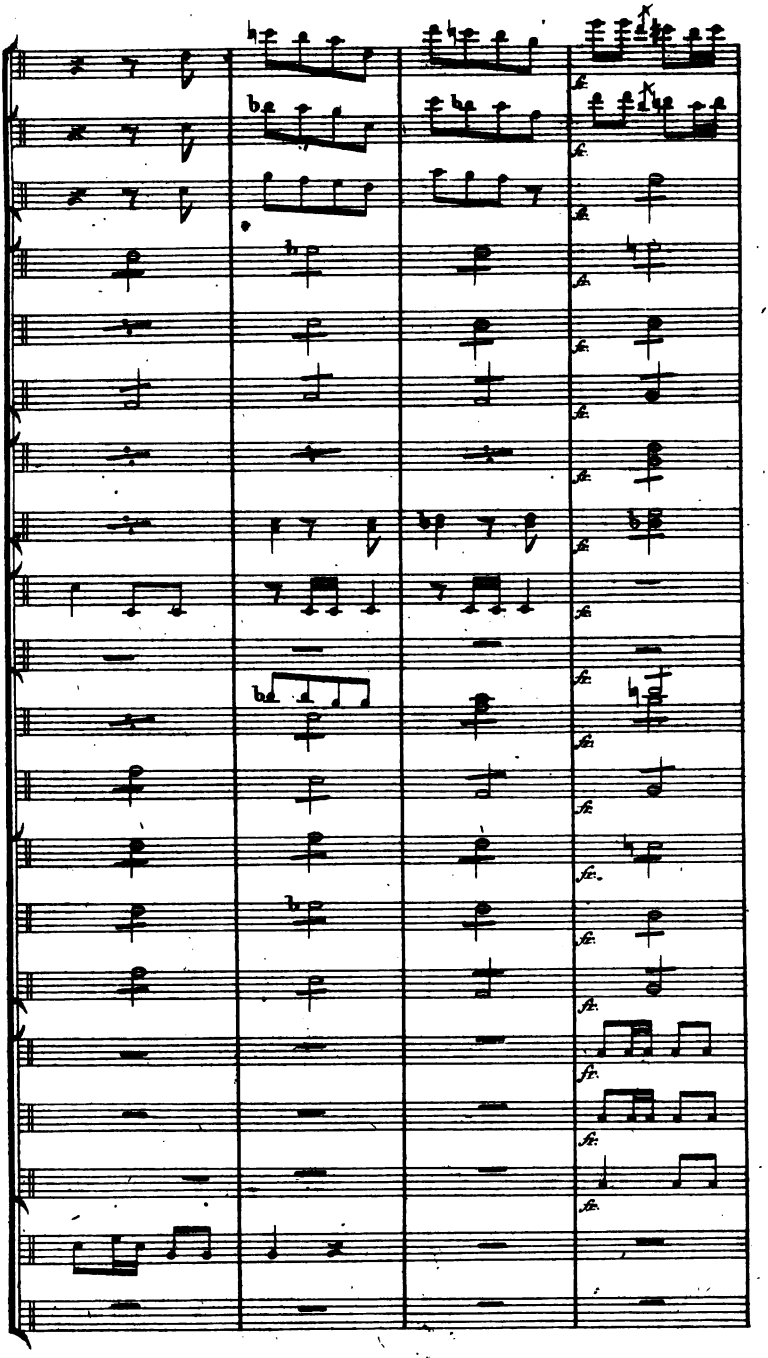
Digitized by Google



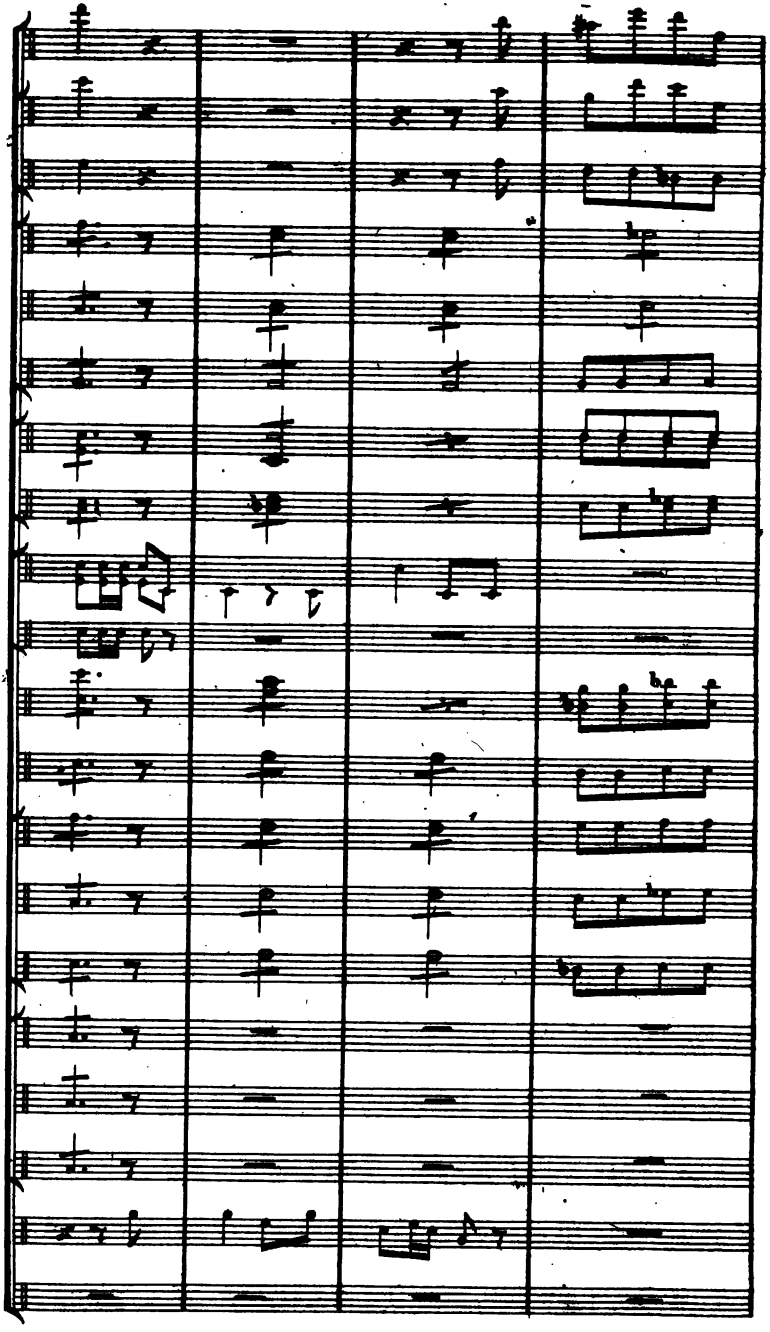
Digitized by Google



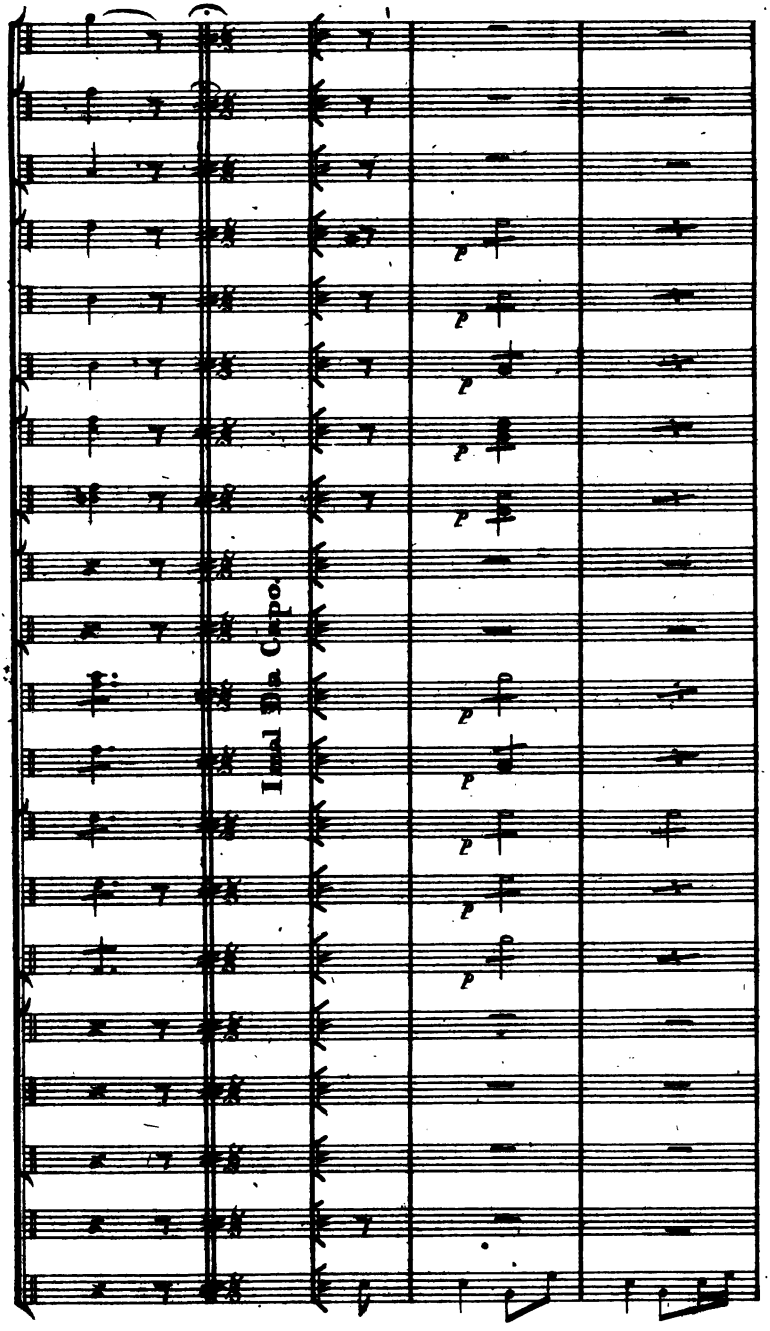
Digitized by Google



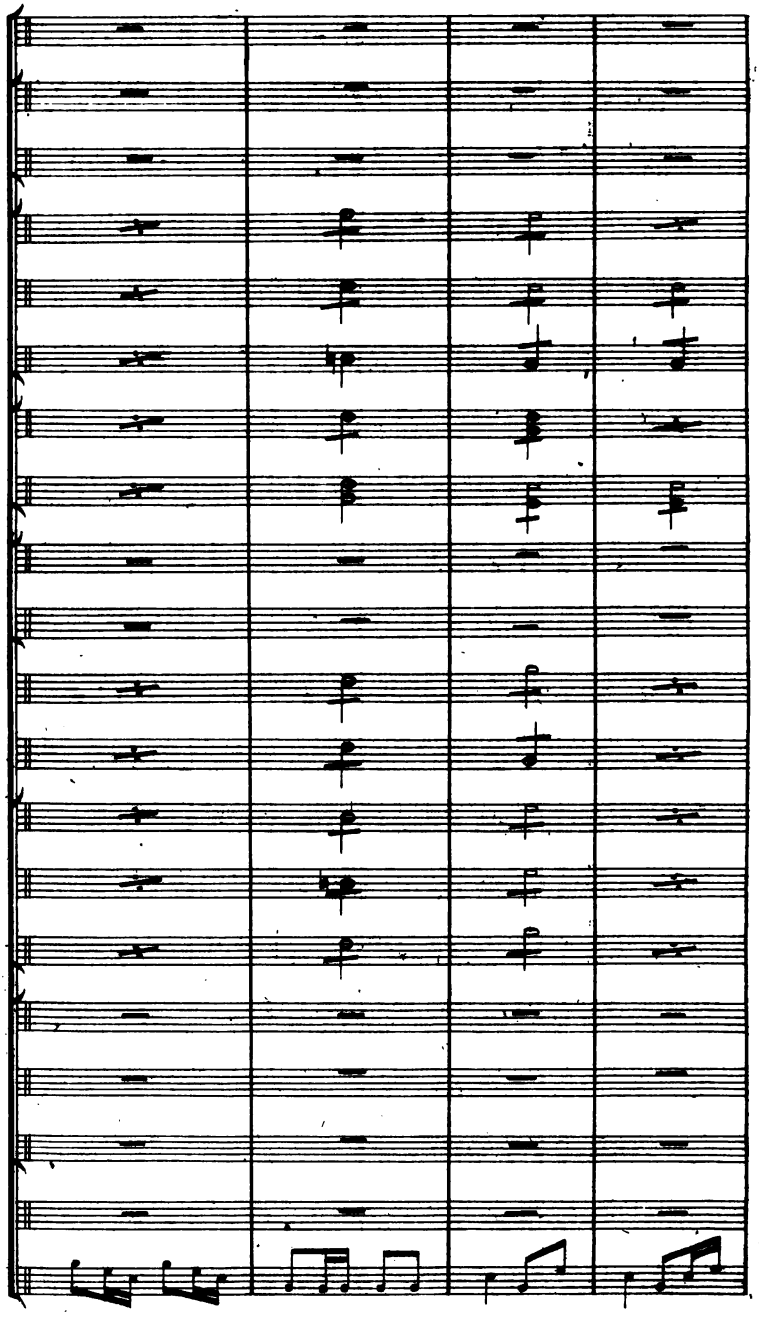
Digitized by Google



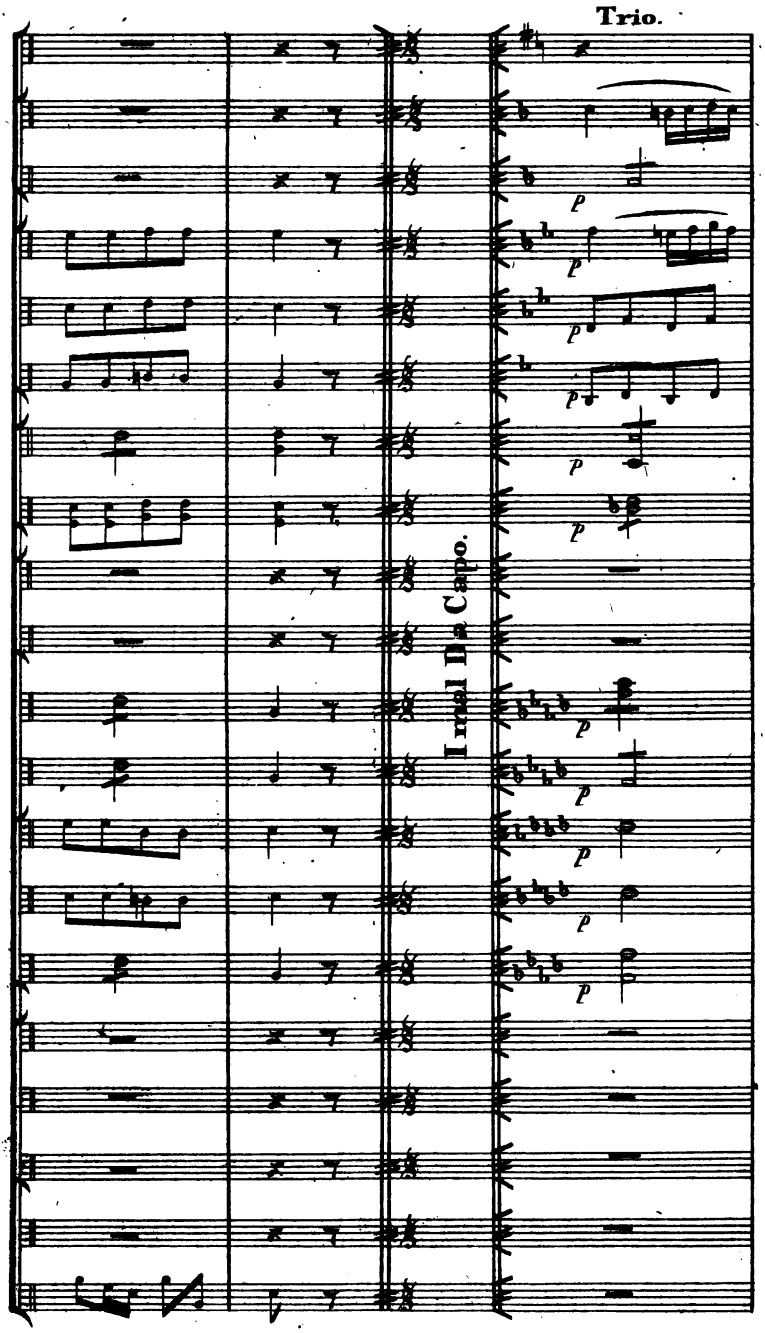
Digitized by Google



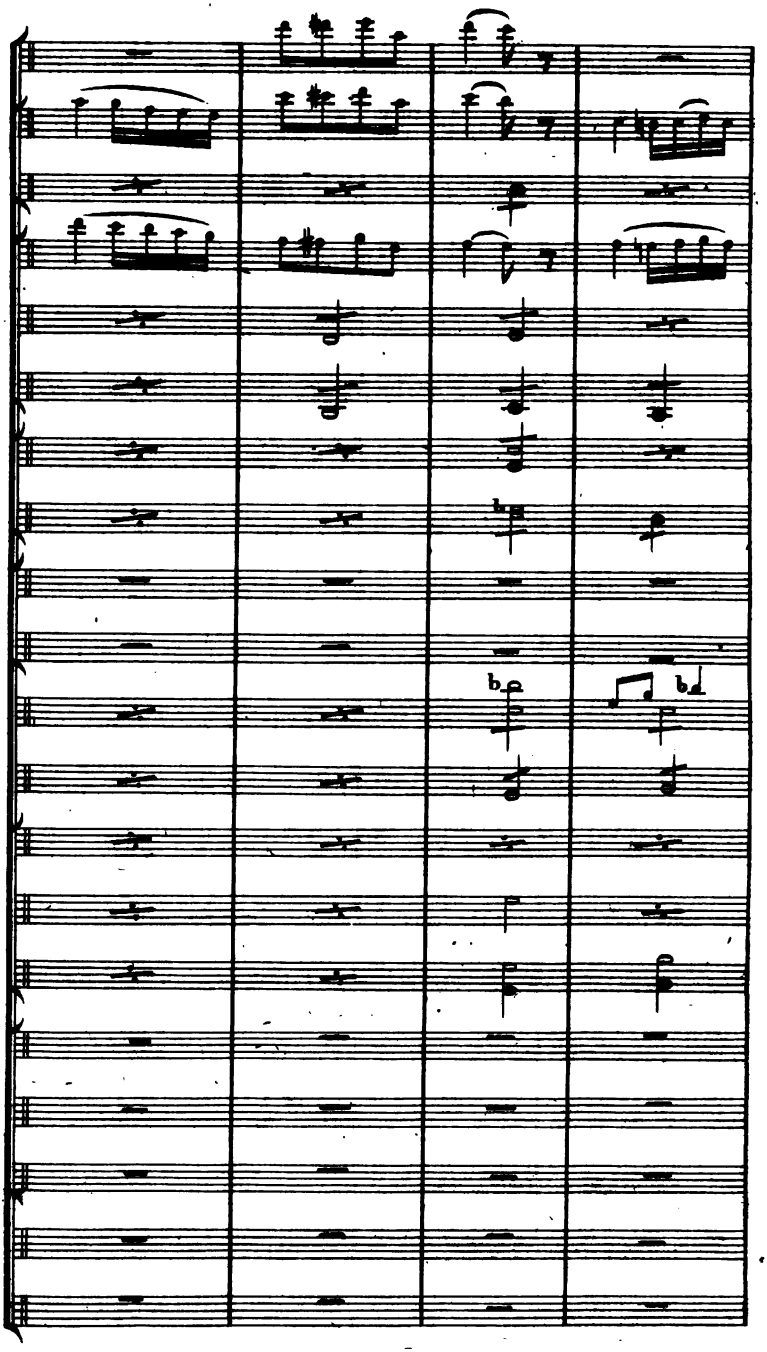
Digitized by Google



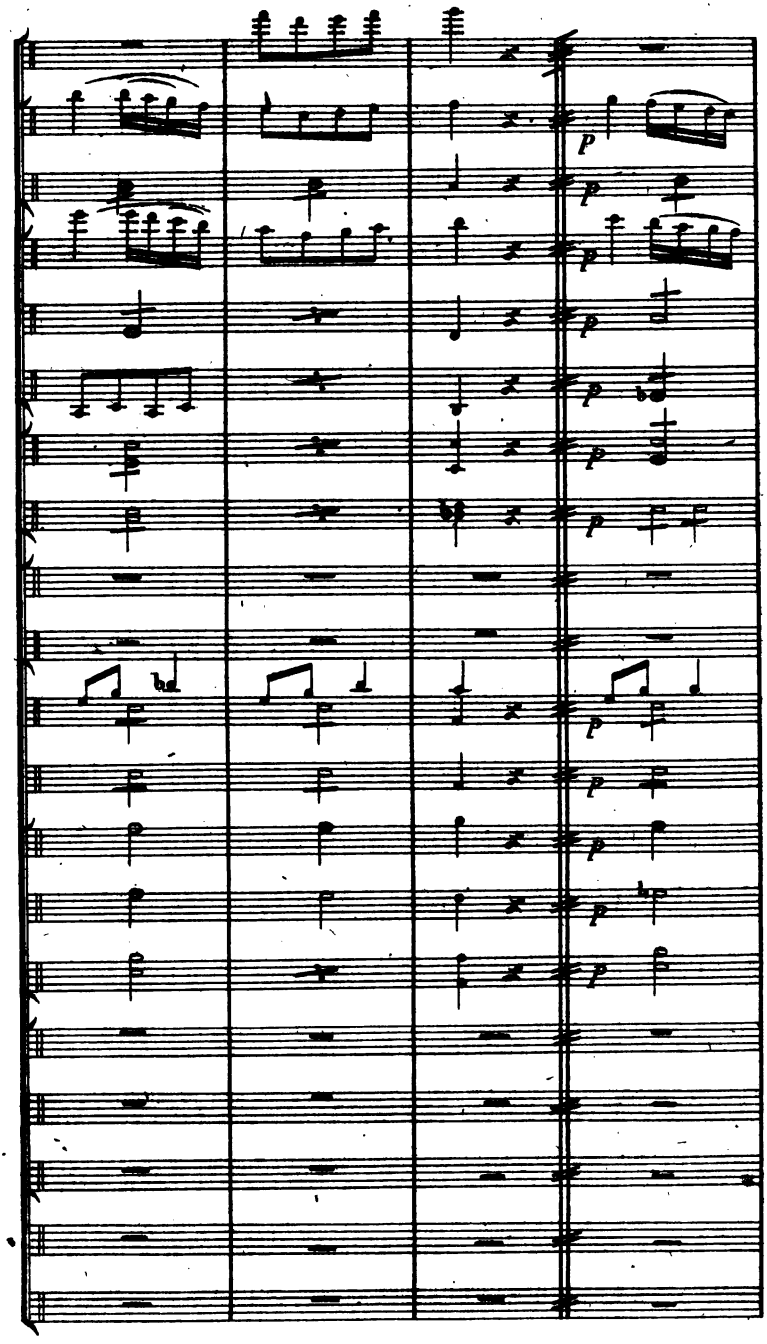
Digitized by Google



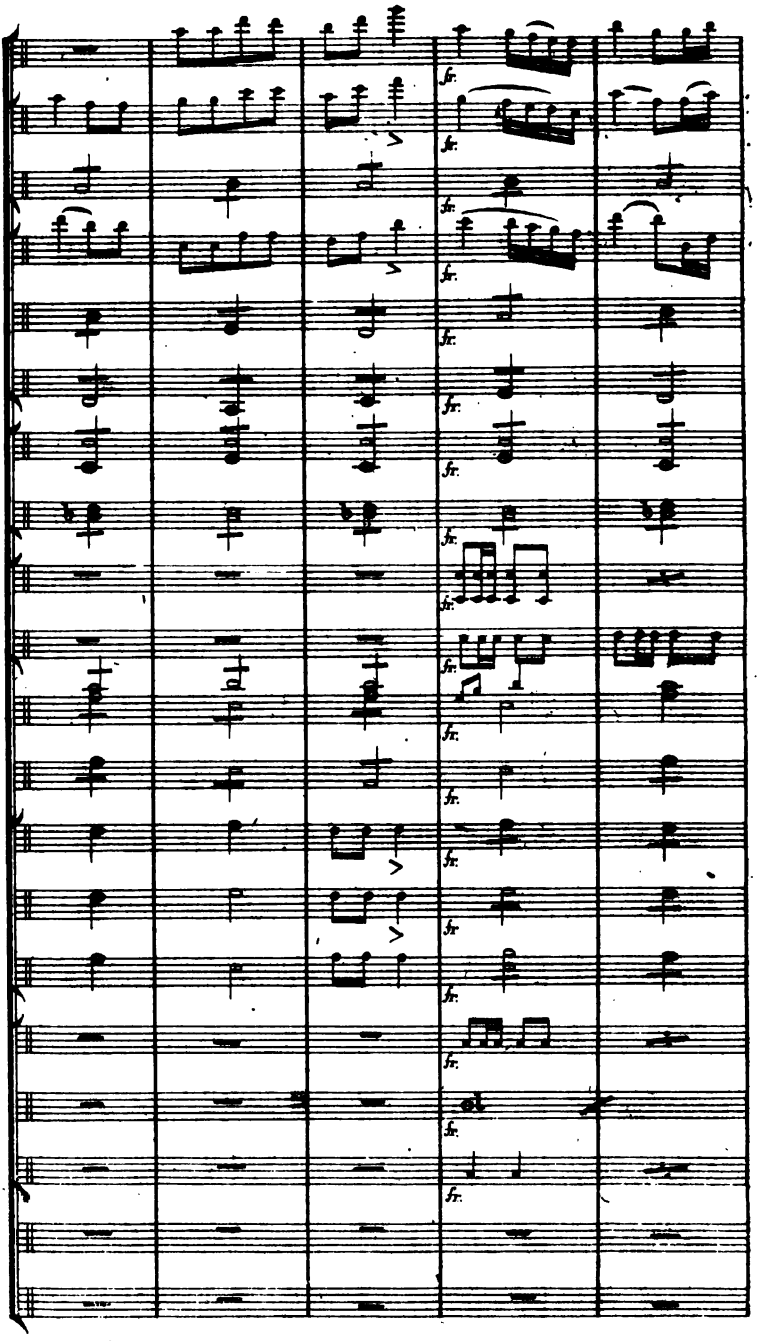
Digitized by Google



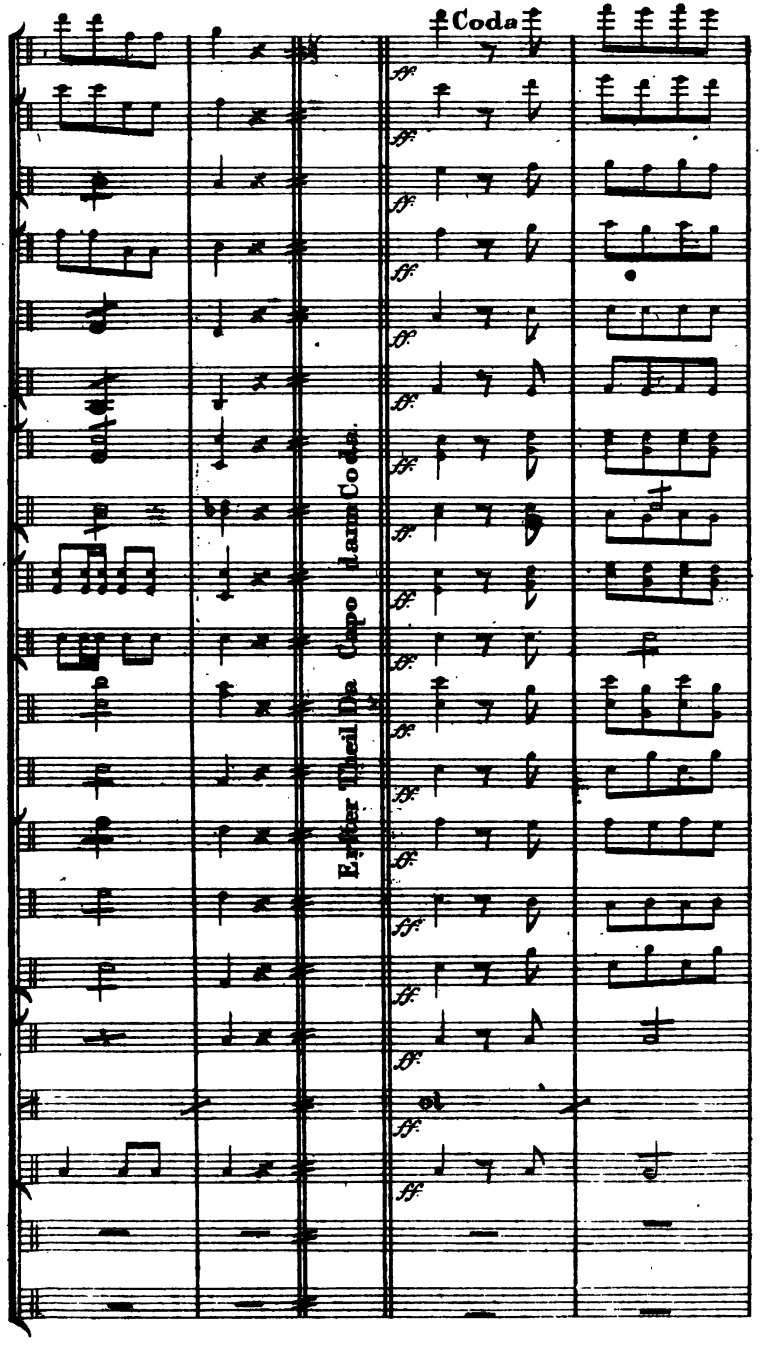
Digitized by Google



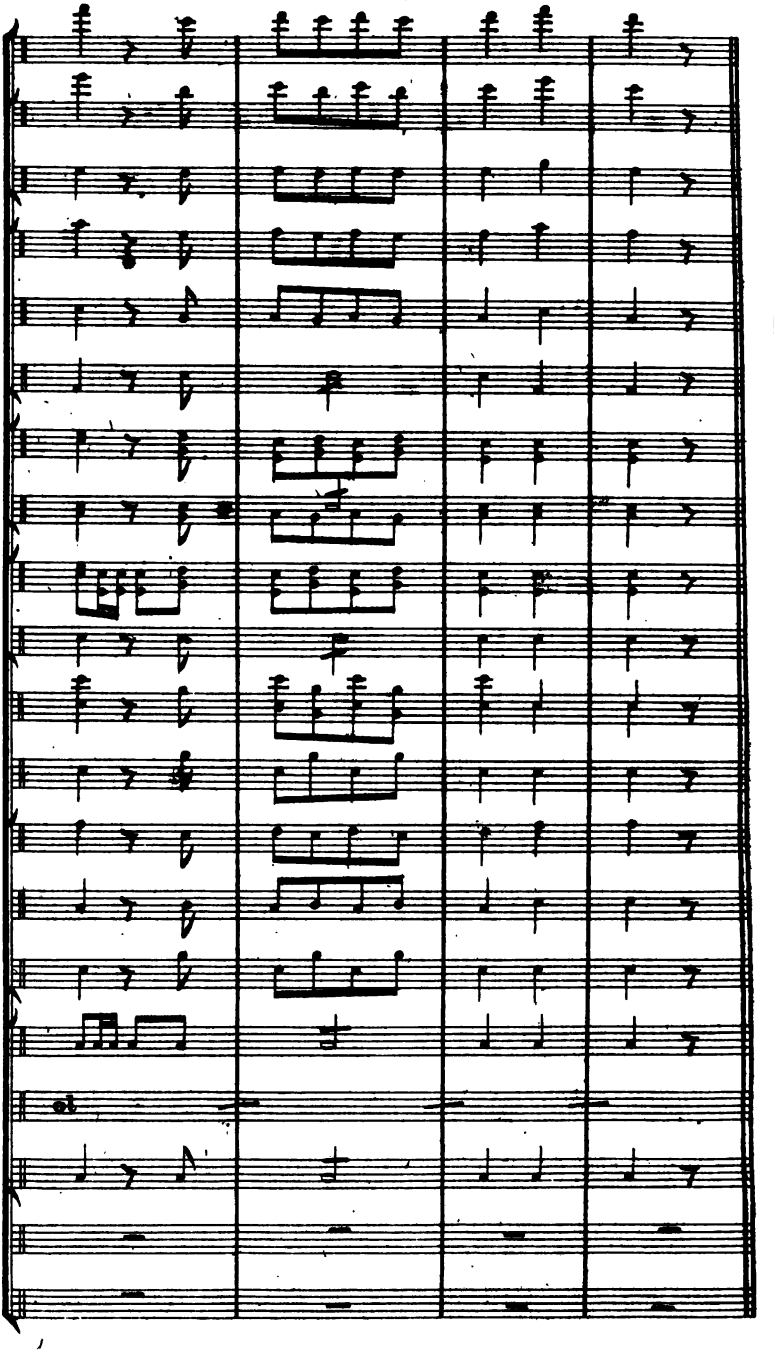
Digitized by Google



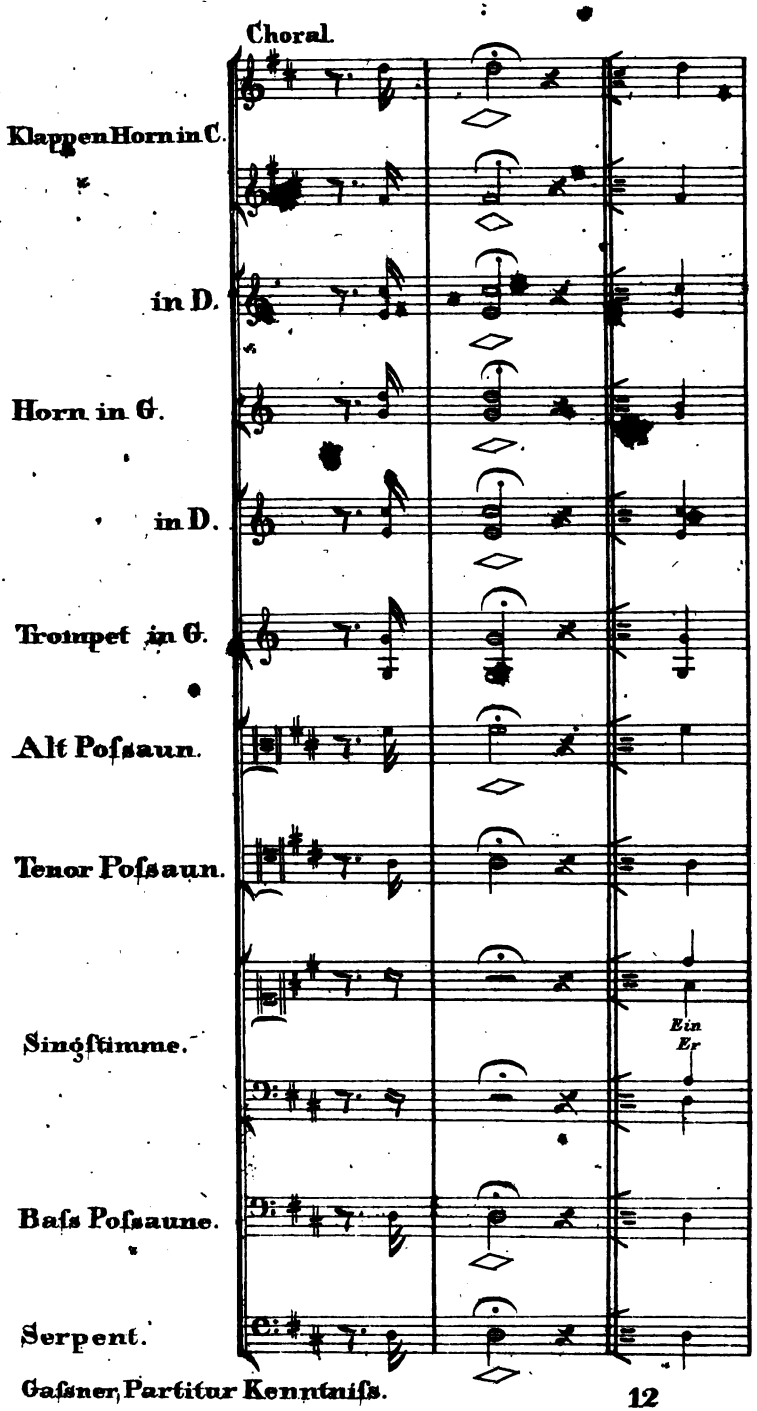
Digitized by Google



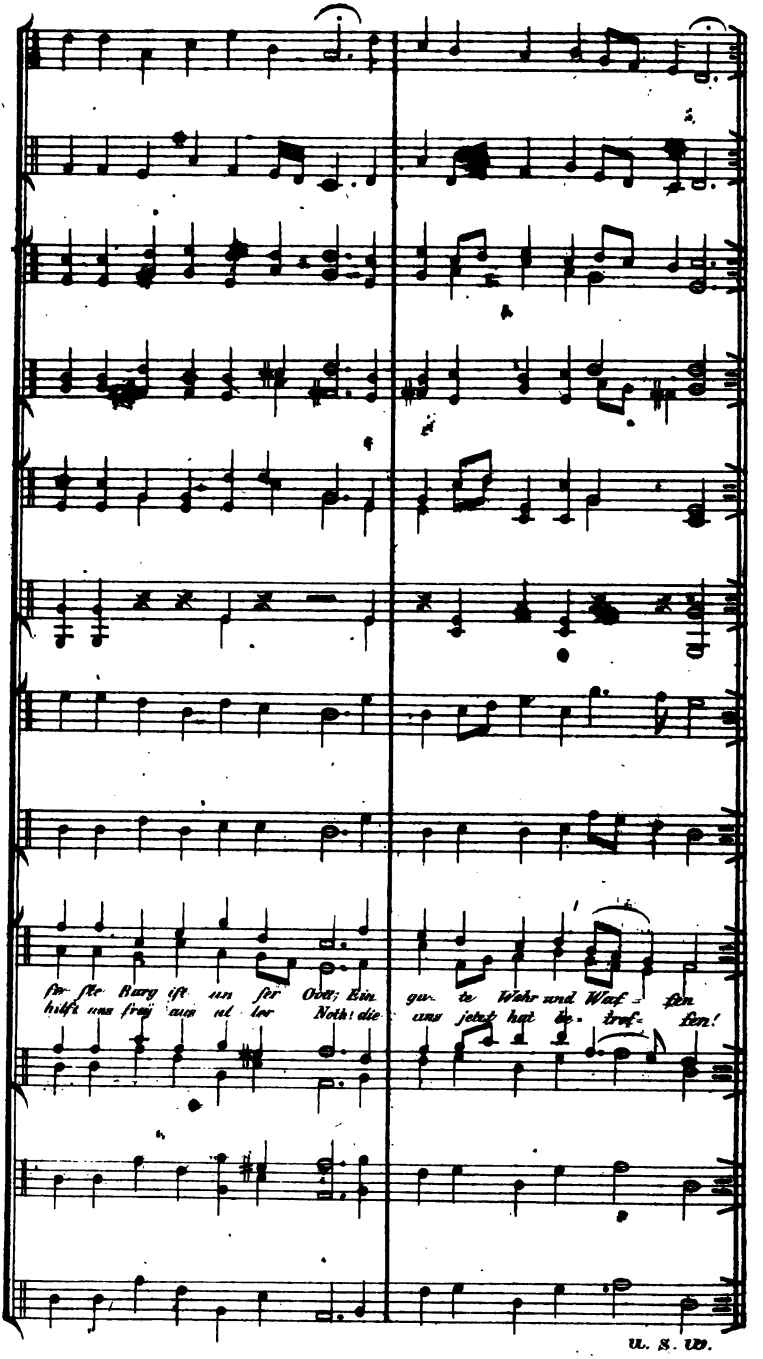
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

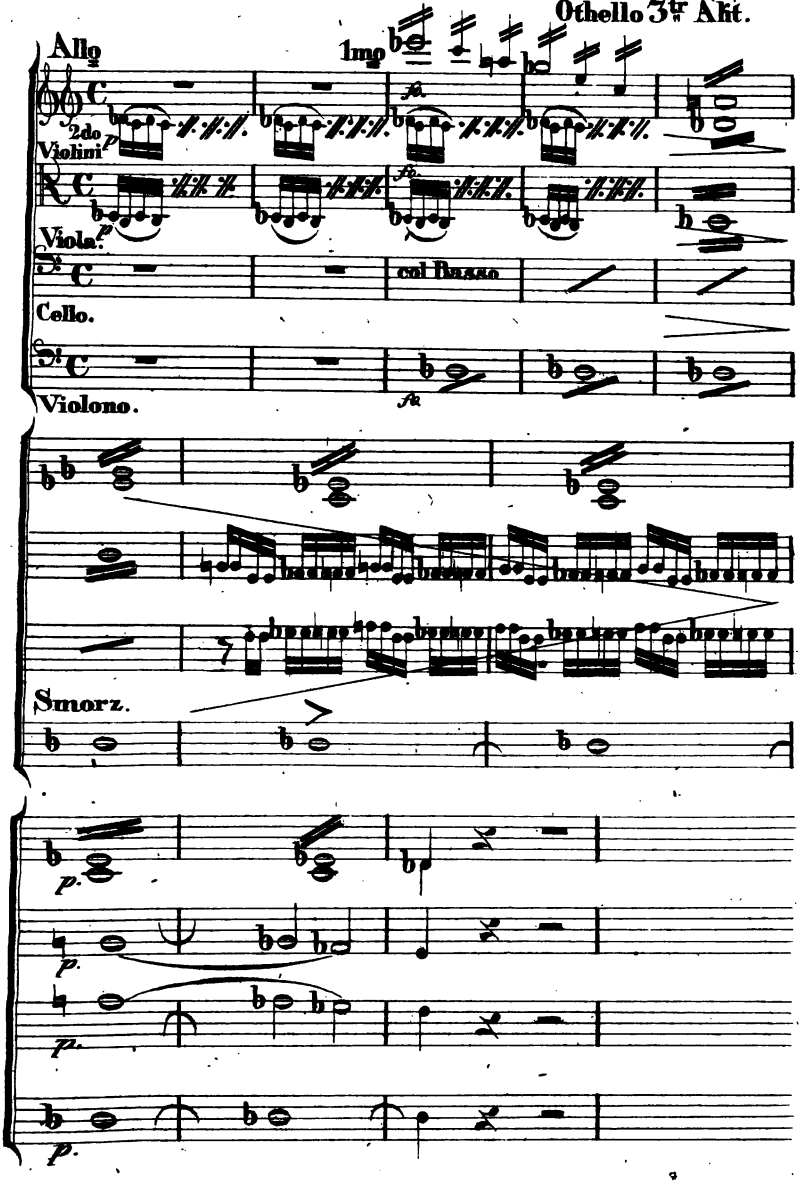


u. s. w.

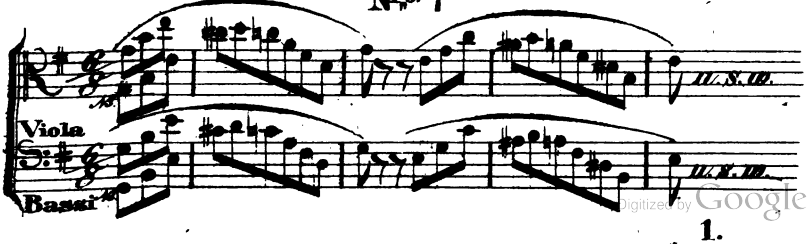
Digitized by Google

Nro. 6.

Othello 3te Akt.



Nro. 7

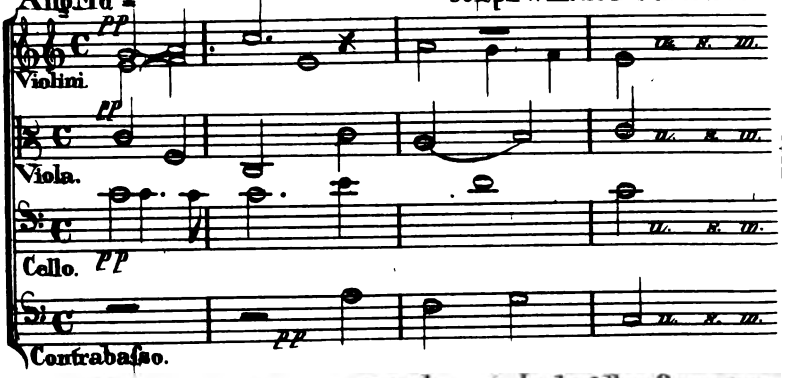


Digitized by Google

Nro. 8. a.

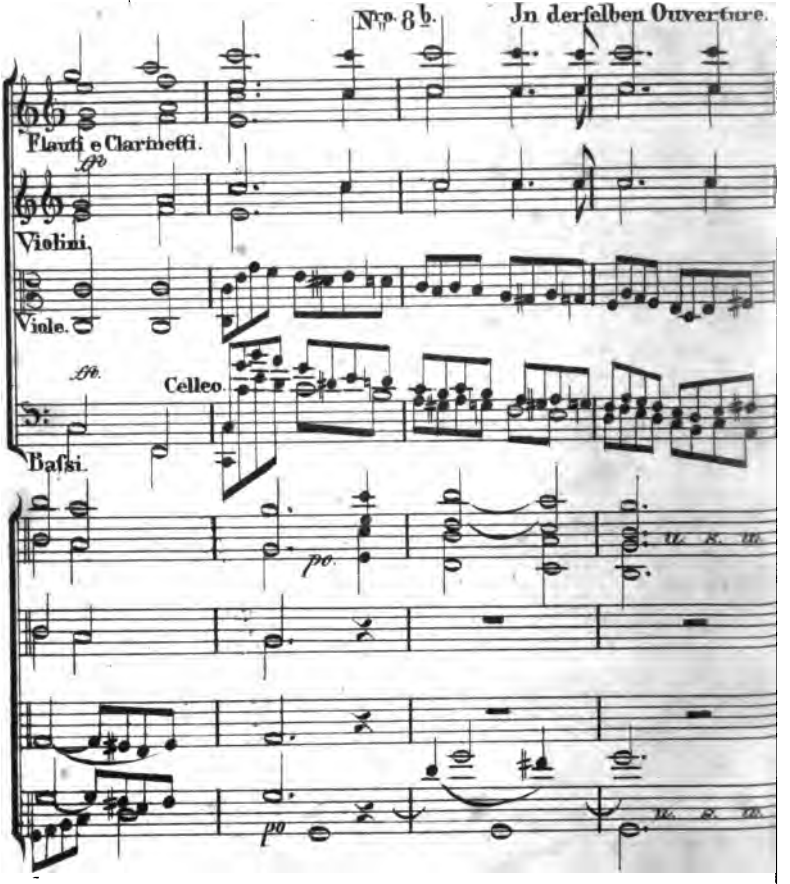
Allo Mdto

Joseph v. Mehul. Ouverture.



Nro. 8 b.

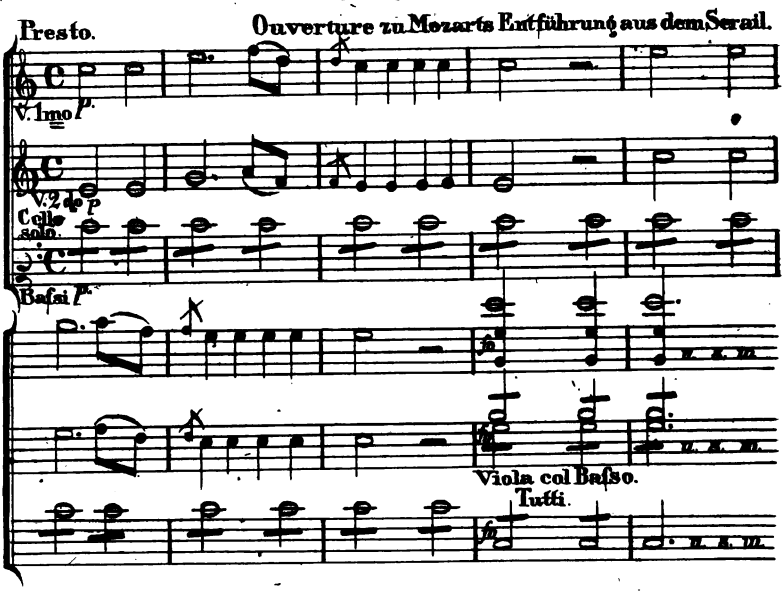
In derselben Ouverture.



Digitized by Google

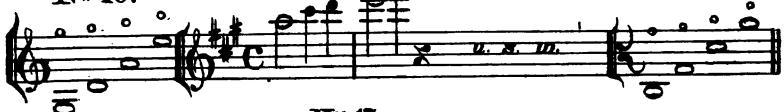
Nro 9. a.

Presto. Ouverture zu Mozarts Entführung aus dem Serail.



Nro 9. b. Fidelio v. Bethoven Terzett. Akt II.

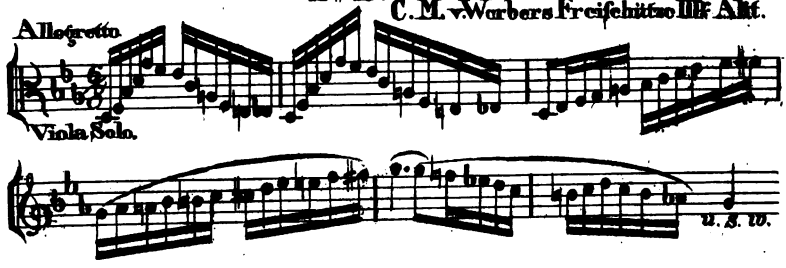
Nro 10.



Nro 11.

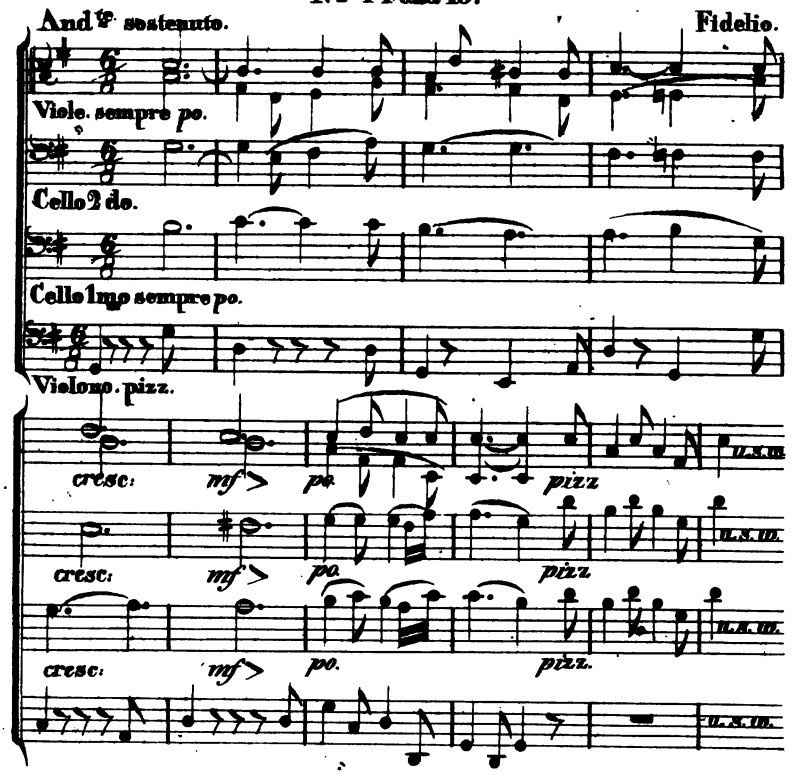
Nro 12.

Nro 13. C. M. v. Webers Freischütz III. Akt.

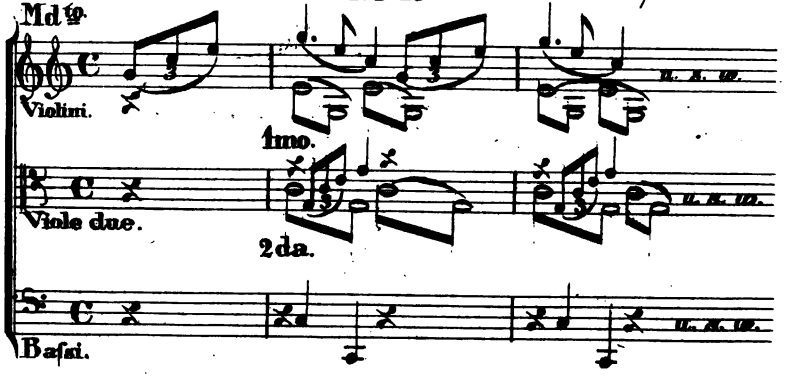


Digitized by Google

Nro 14 und 15.



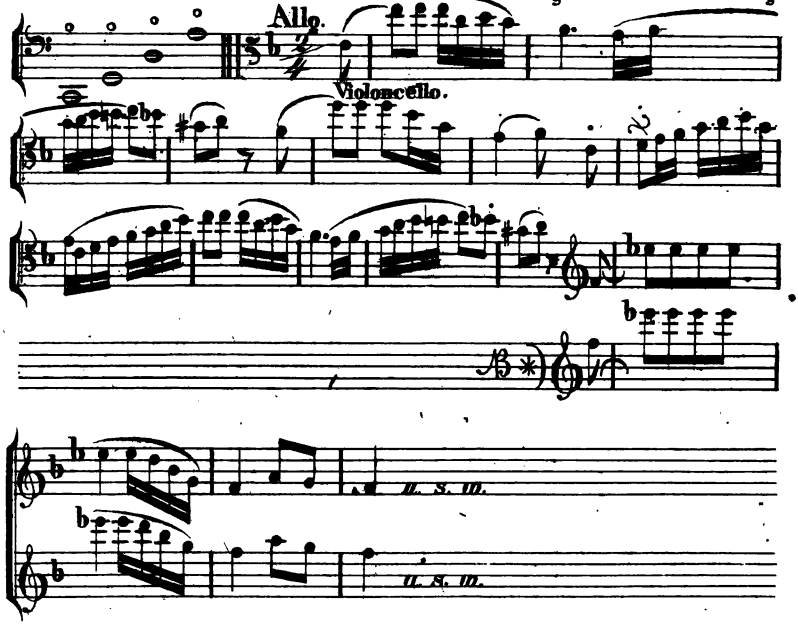
Nro 16.



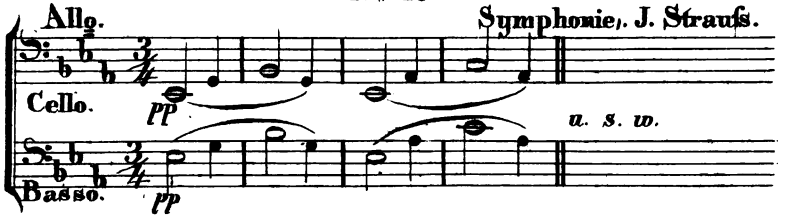
Digitized by Google

Nro. 17.

Nro. 18. Quartett von Romberg.



Nro. 19.

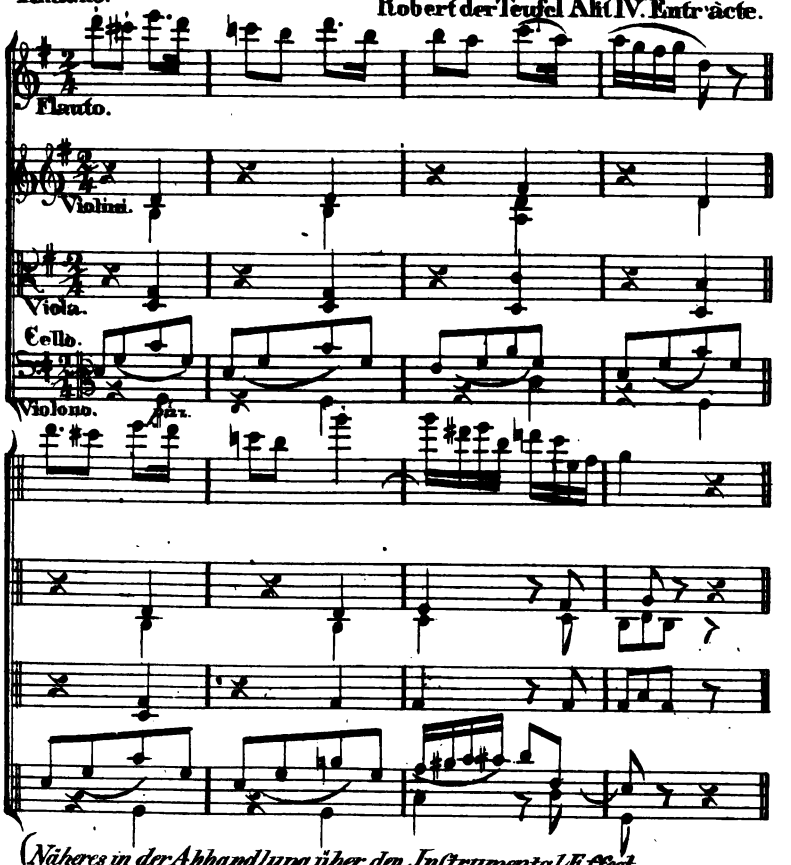


Digitized by Google

Andtino.

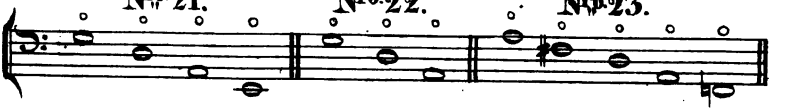
Nro. 20.

Robert der Teufel Akt IV. Entr'acte.



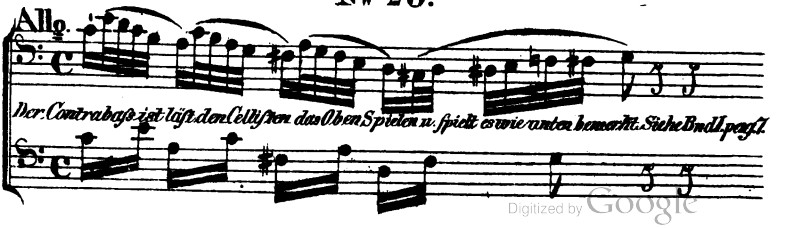
(Näheres in der Abhandlung über den Instrumental Effect.

Nro. 21. Nro. 22. Nro. 23.



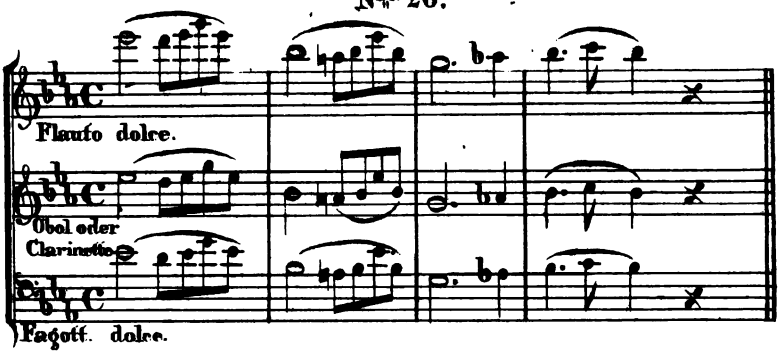
Nro. 24.

Nro. 25.

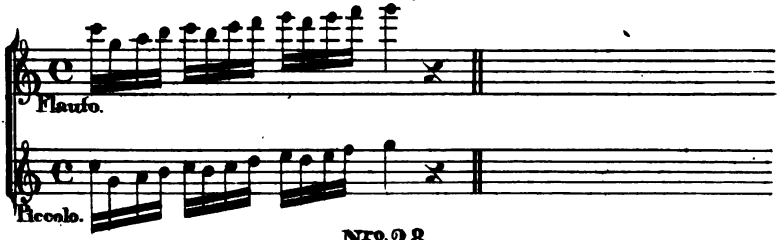


Digitized by Google

Nro. 26.

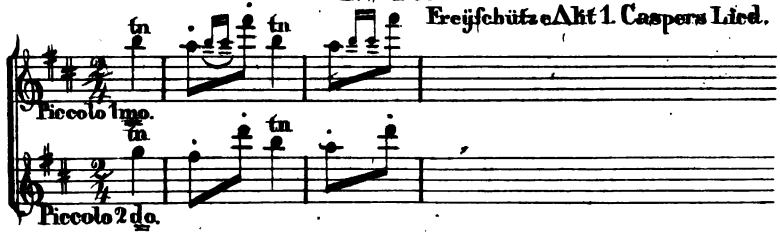


Nro. 27.

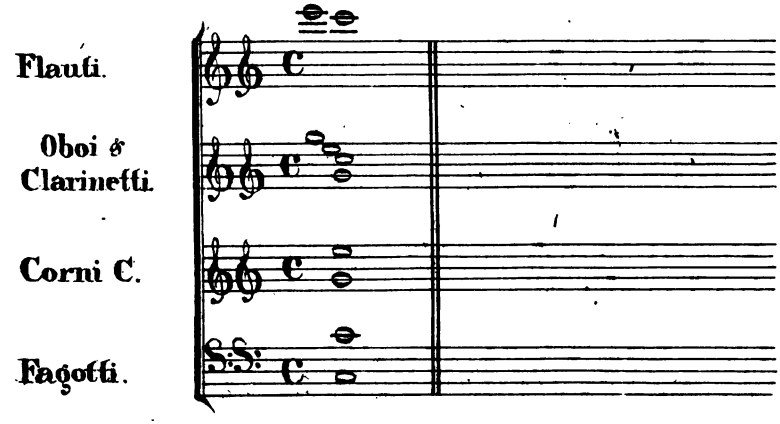


Nro. 28.

Freijschütz e Akt 1. Caspers Lied.

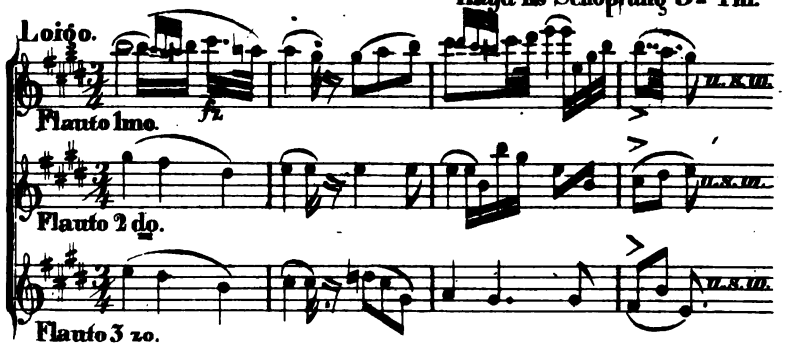


Nro. 29.

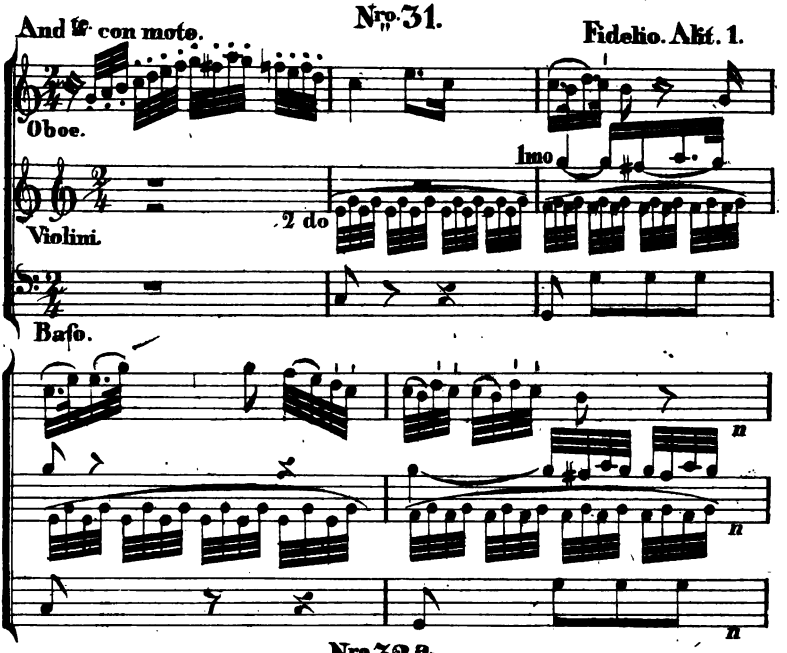


Digitized by Google

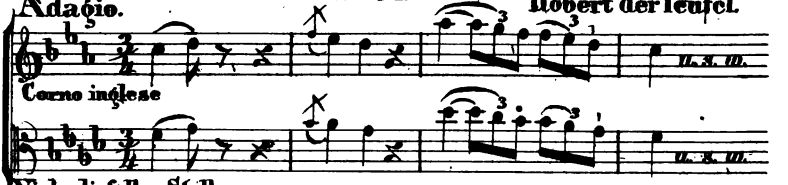
Nro. 30. Hayd'ns Schöpfung 3te Thl.



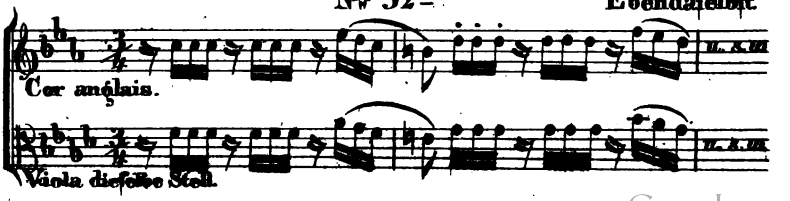
Nro. 31. Fidelio. Akt. 1.



Nro. 32a. Robert der Teufel.

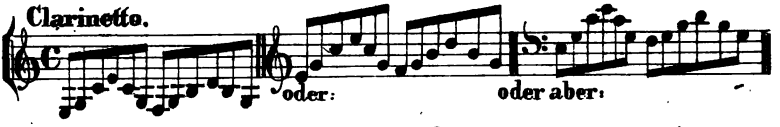


Nro. 32b. Ebendaſelbſt.

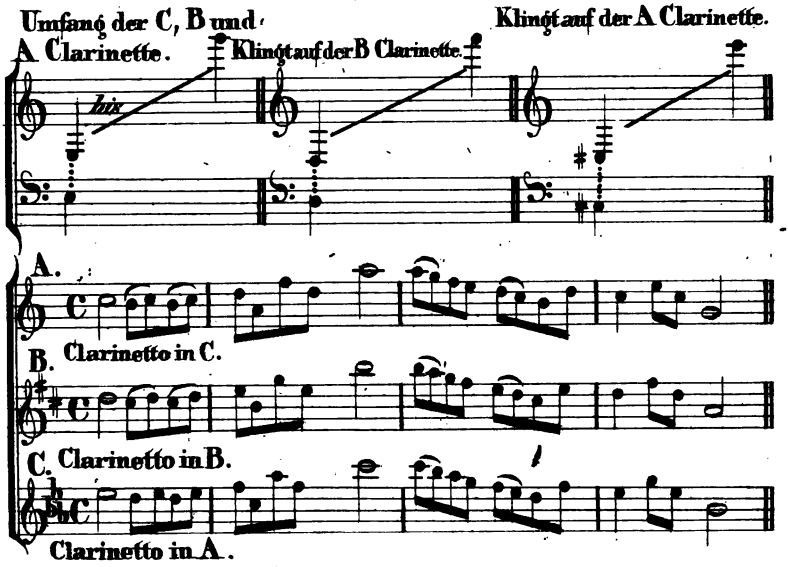


Digitized by Google

chalumeaux.

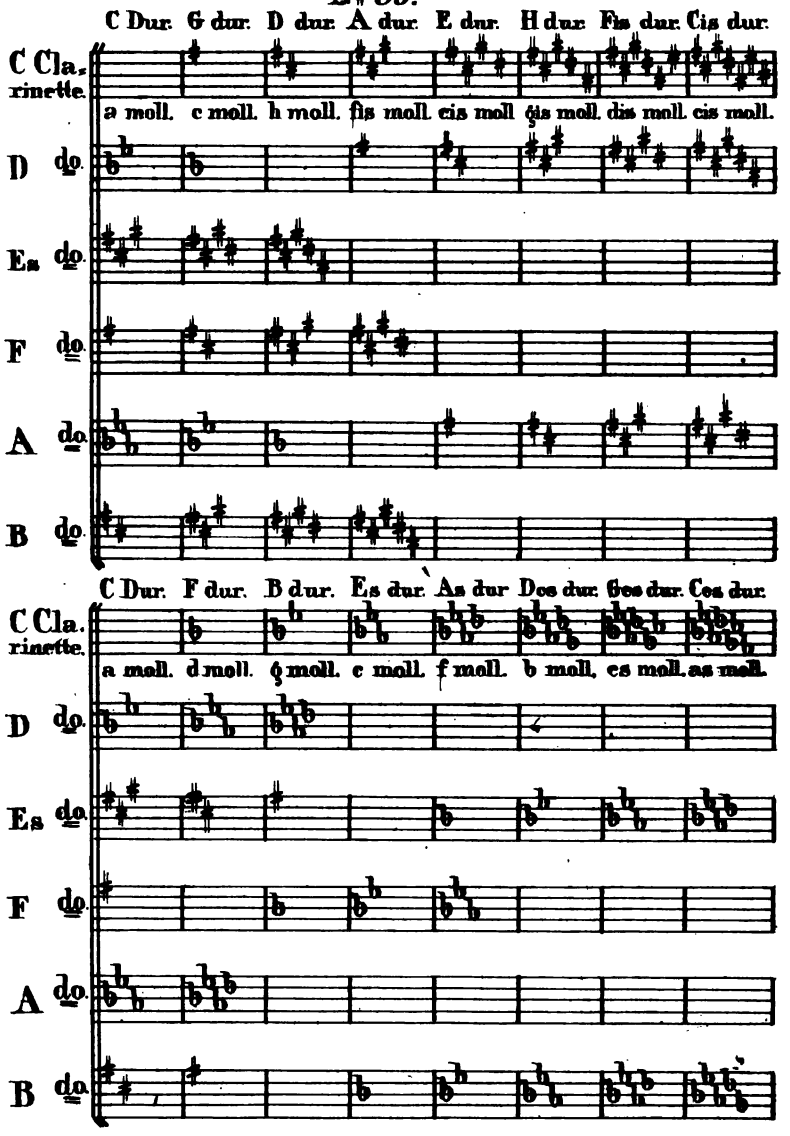


Nro. 34. a. Nro. 34. b. Nro. 34. c.



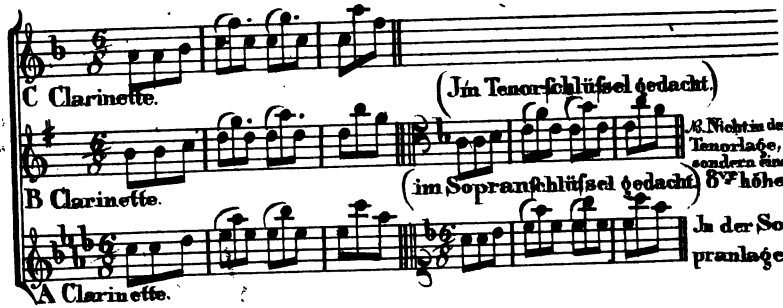
Digitized by Google

Nro 35.

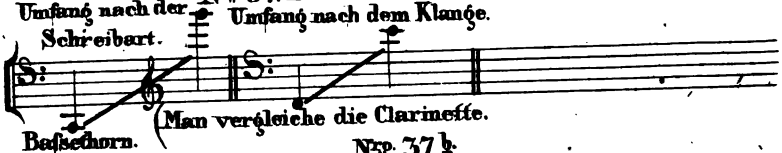


Digitized by Google

Nro. 36.

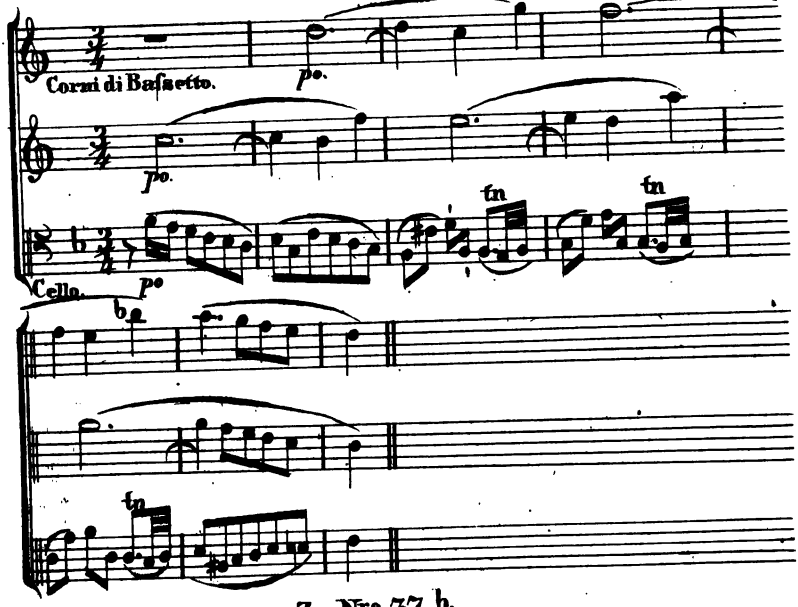


Nro. 37. a.

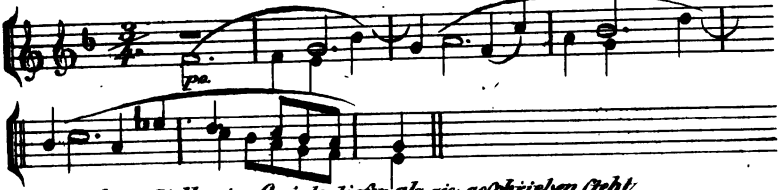


Nro. 37. b.

Recordare in Mozarts Requiem.



Zu Nro. 37. b.

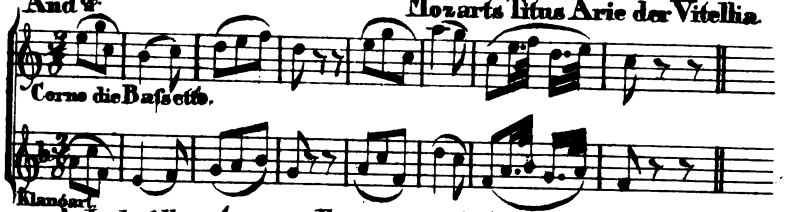


Klang obiger Stelle eine Quinte tiefer als sie geschrieben steht.

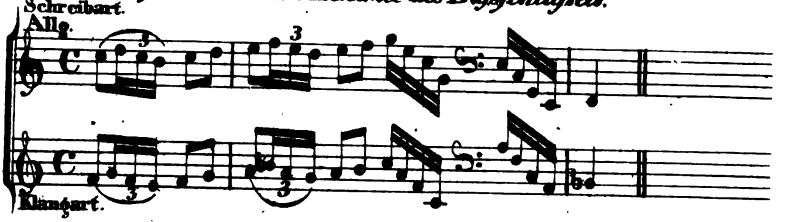
Digitized by Google

Nro. 37. c.

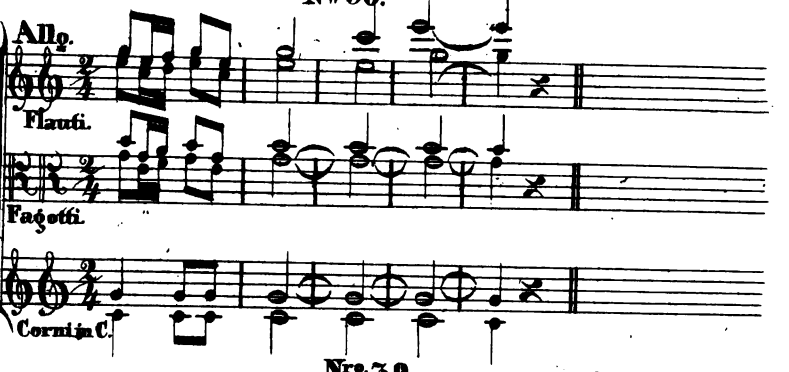
Andte. Mozarts Titus Arie der Vitellia.



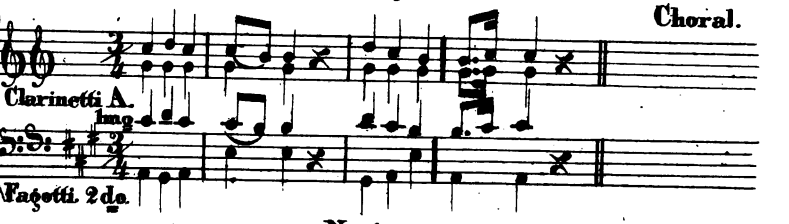
In derſelben Arie mit Eintritt des Baſsſchlüſſels.



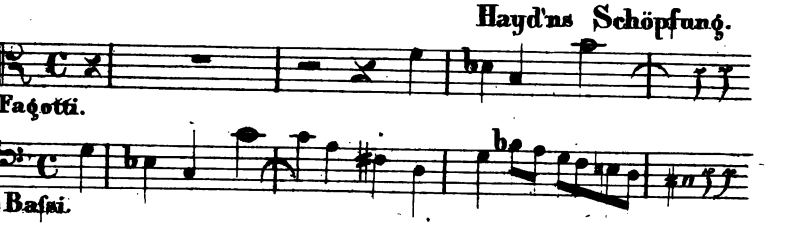
Nro. 38.



Nro. 39.

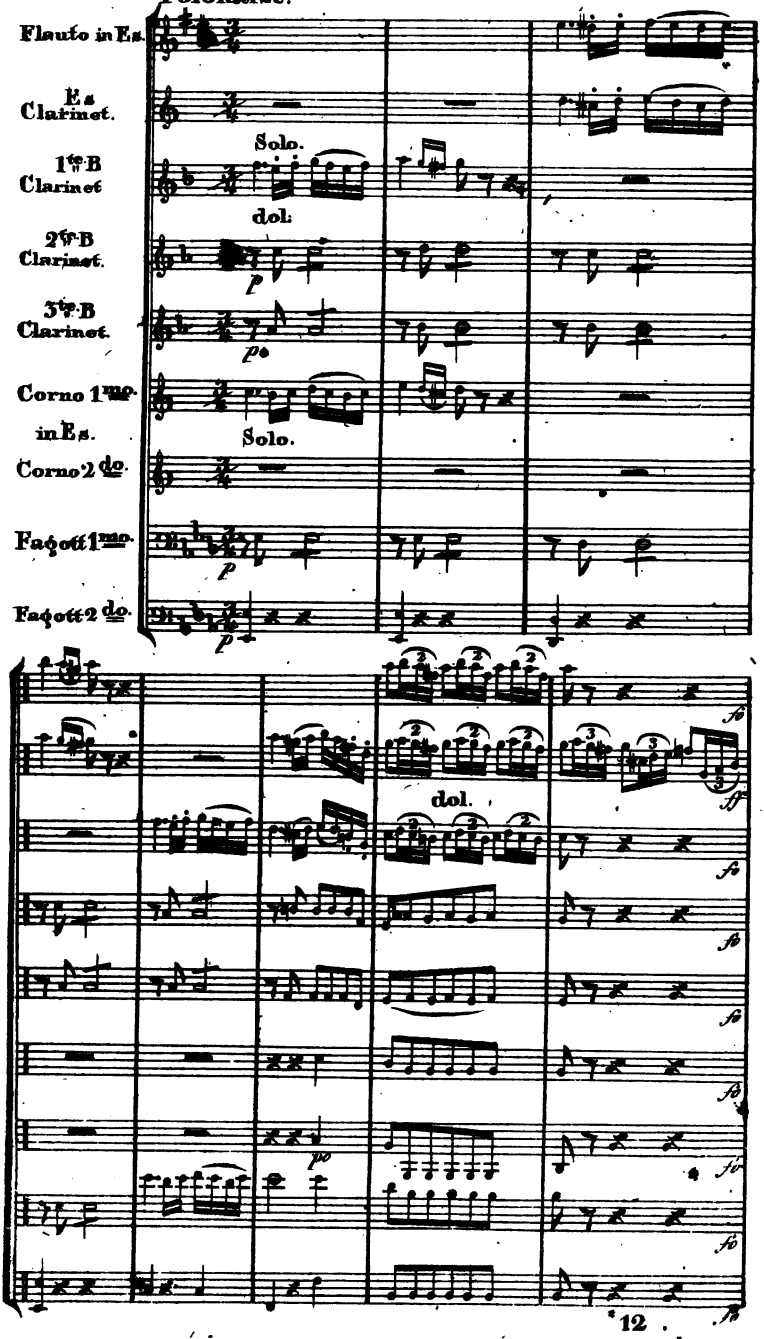


Nro. 40.



Digitized by Google

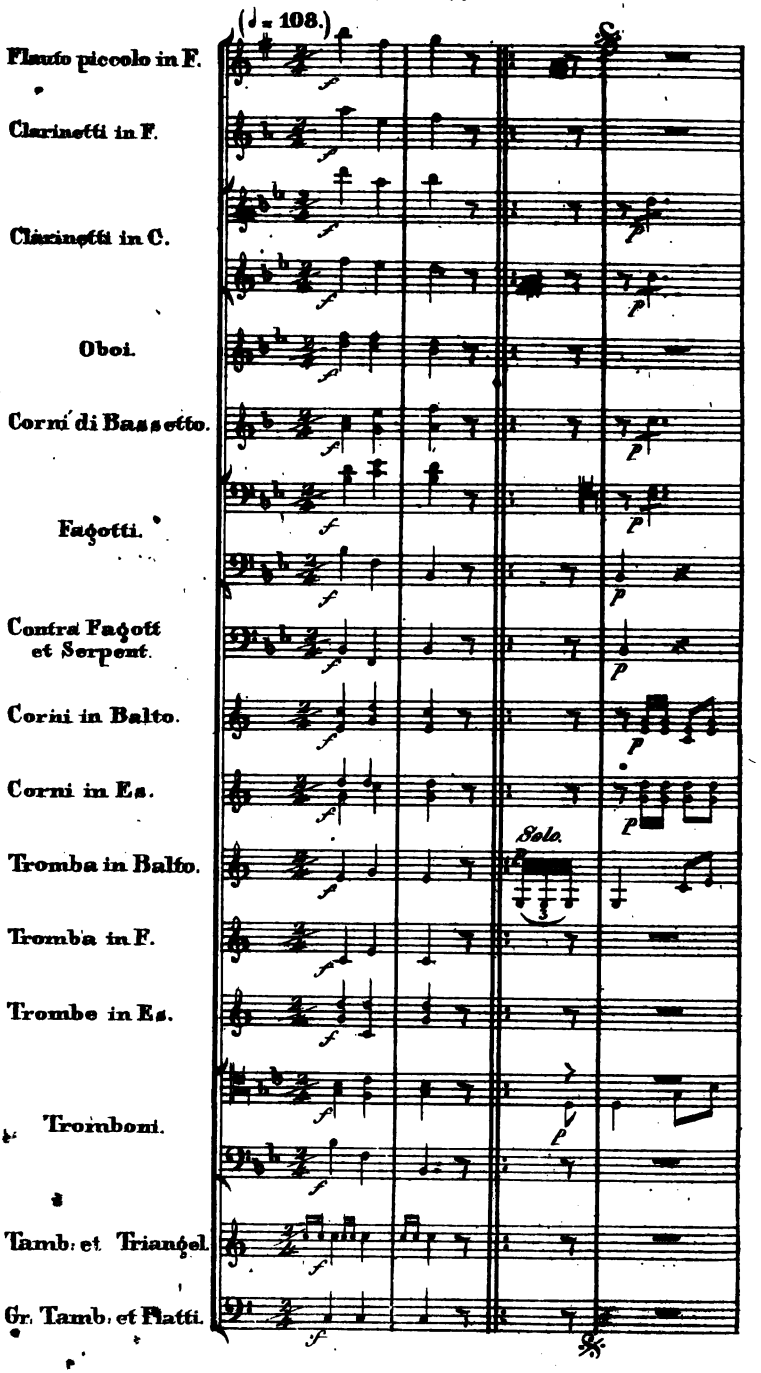
Polonaise.



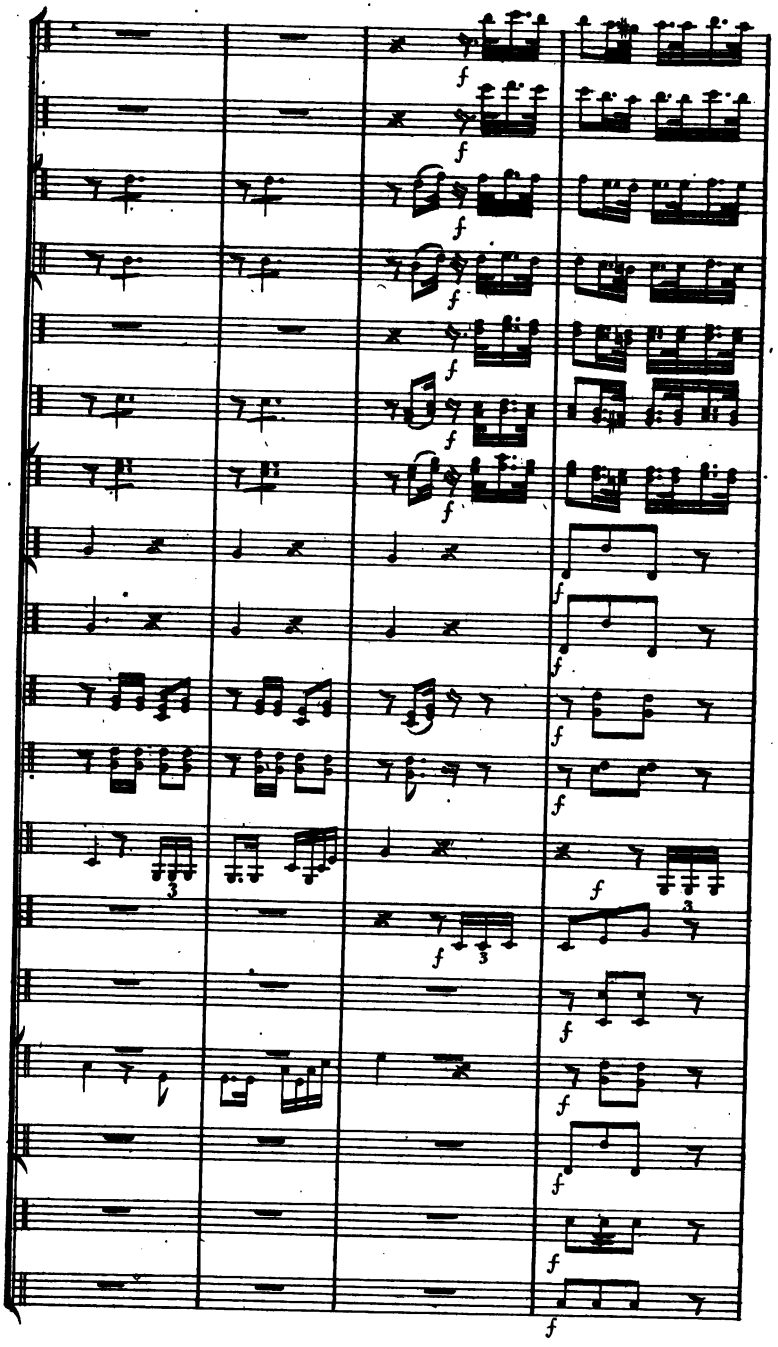
u. s. w.

Digitized by Google

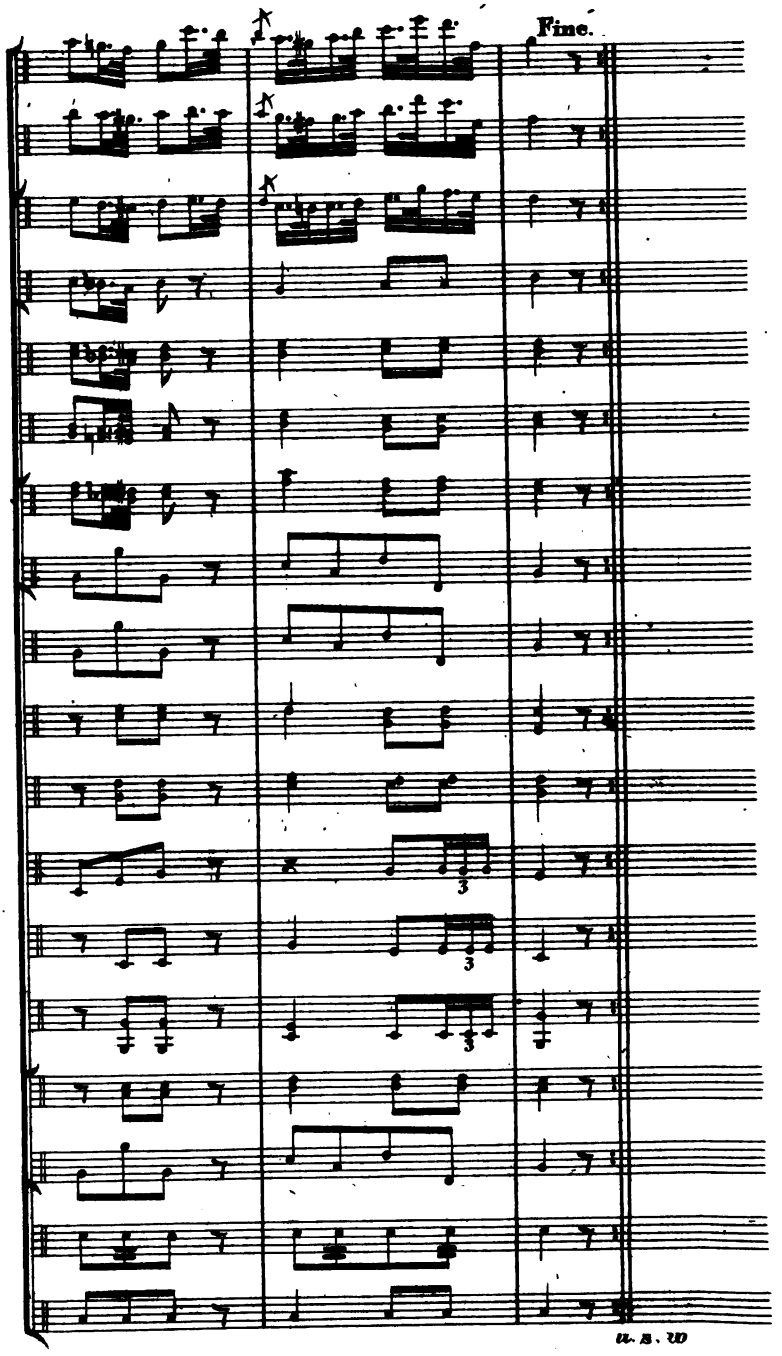
MARSCH.



Digitized by Google



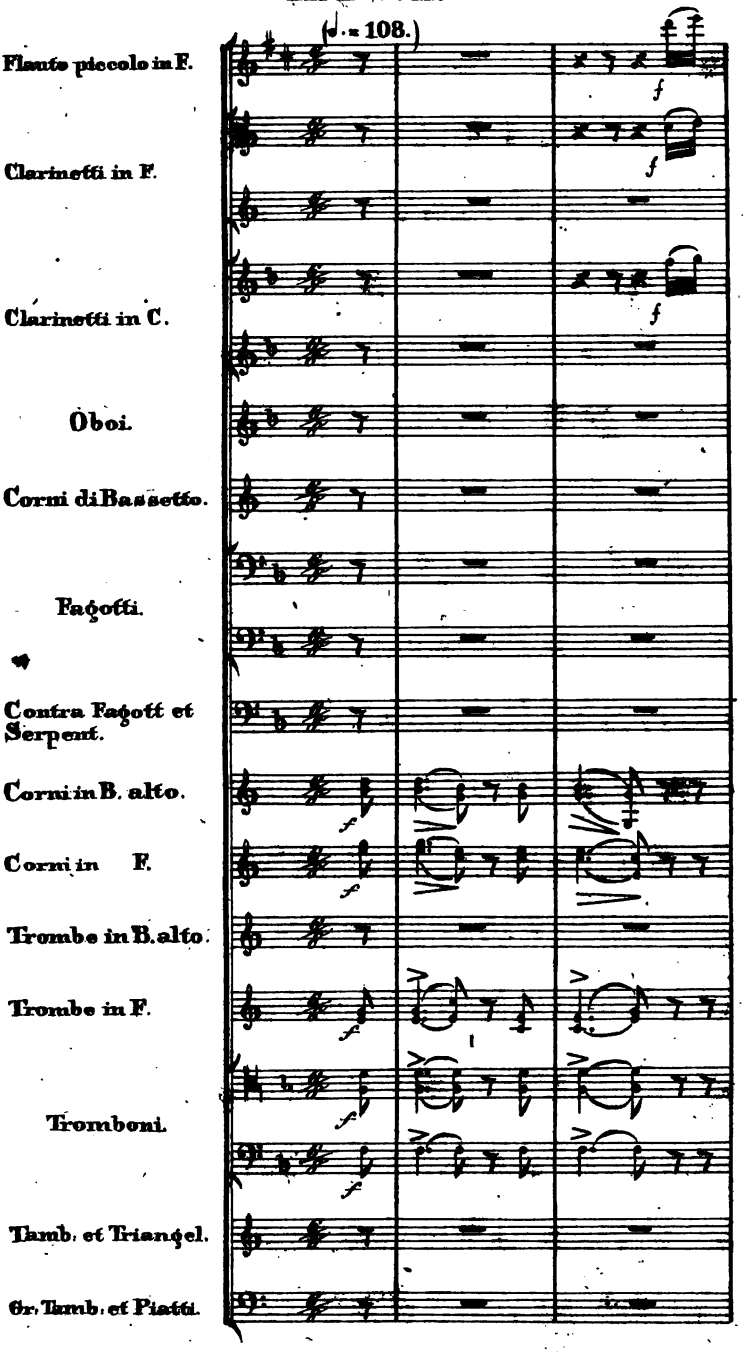
Digitized by Google



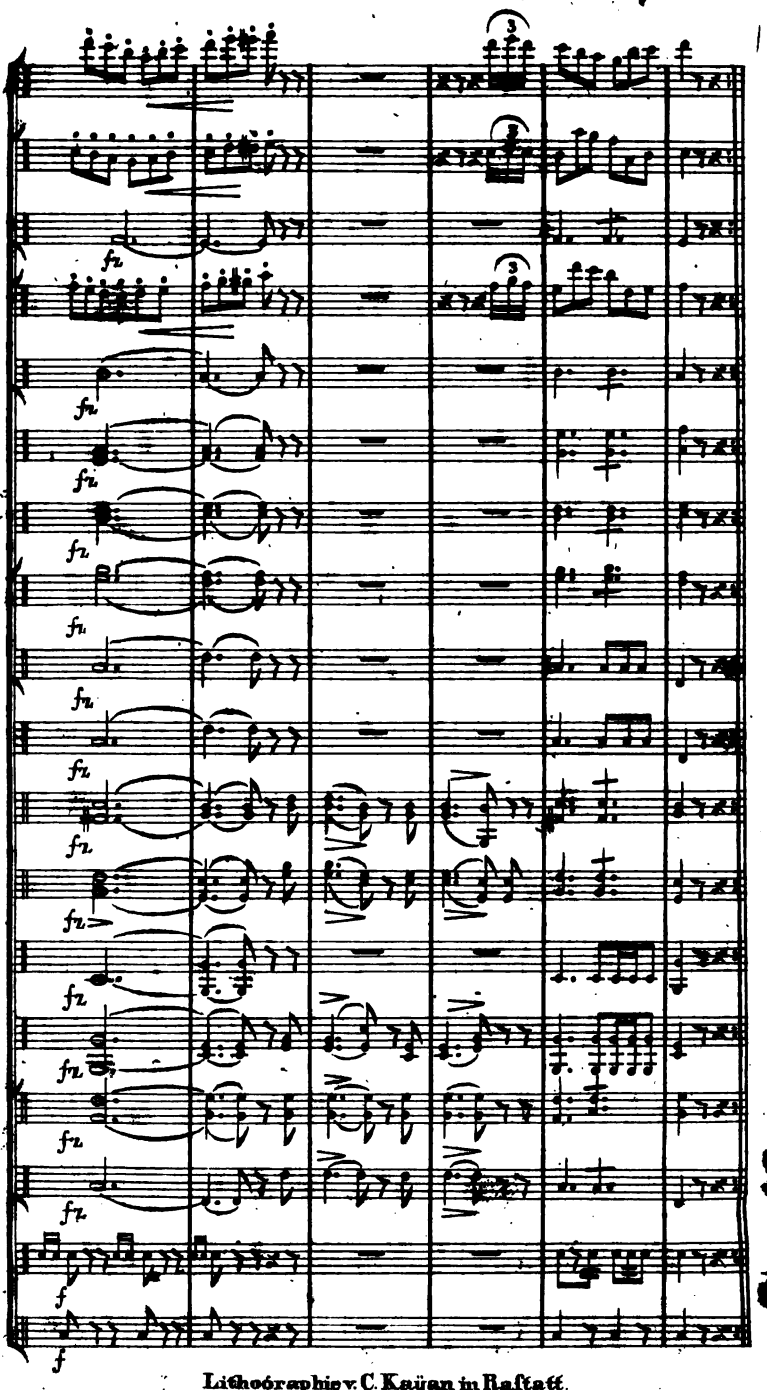
Digitized by Google

MARSCH.

(♩. = 108.)



Digitized by Google



Lithographie v. C. Kaijan in Rastatt.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 336.2.3
Partiturkenntniss, ein Leitfaden zu
Loeb Music Library
BCP7347
3 2044 041 050 444

Digitized by Google

Digitized by Google